Култ светог ђакона Исавра у Драчу*

Дубравка Прерадовић**

Народни музеј у Београду, Одељење за средњи век

UDC 003.07(093)»10/13»
27-36-5(496.536) Isavr, sveti
DOI 10.2298/ZOG1236001P
Оригиналан научни рад

У тексту се на основу познатих хагиографских, дипломатичких и сфрагистичких извора говори о постојању и значају култа светог ђакона Исавра у Драчу. Извори показују да је тај мученик из времена цара Нумеријана поштован у Драчу од почетка XI до краја XIV столећа. Уз светог епископа Астија, он је био патрон катедралног храма Драча, што указује на посебан значај који је његов култ имао у том граду.

Кључне речи: свети Исавр, Драч, митрополијски печати, свети Астије

On the basis of well-known hagiographic, diplomatic and sphragistic sources, this paper reconstructs the presence and significance of the cult of Saint Isauros in Durres. The sources show that this saint, martyr from the time of the emperor Numerianus, was venerated in Durres from the beginning of the eleventh to the end of the fourteenth century. Together with Saint Asteios, the Bishop of Durres, he was the patron of the Cathedral of Durres, which indicates the special importance of Saint Isauros' cult in this city.

Key words: Saint Isauros, Durres, metropolitan seals, Saint Asteios

Град Драч — одакле је полазила *Via Egnatia*, што је, преко Охрида и Солуна, водила до Цариграда, најзначајнија лука јужног Јадрана, која је омогућавала везу између престонице и византијских поседа у јужној Италији — био је административно и црквено средиште провинције Нови Епир, а потом теме Драч, као и главно војно и трговачко упориште царства на западном Балкану.[1] Међутим, упркос важности коју је Драч имао током читавог средњег века, под византијском управом и касније, током норманске и венецијанске владавине, знања о светитељима који су у том граду поштовани, као и о драчким сакралним грађевинама, још су скромна. Стога ћемо овом приликом истражити изворе који се односе на култ светог мученика Исавра, чије је постојање у Драчу потврђено у периоду између почетка XI и краја XIV столећа, и покушати да расветлимо разлоге који су утицали на то да овај светитељ буде посебно поштован у поменутом граду.

Исавр је био ђакон у време цара Нумеријана (283–284) у Атини, одакле се, с Василијем и Инокентијем, упутио у Аполонију. Анђео их је одвео до пећине у којој су се срели с групом хришћана — Феликсом, Перегрином и Ермијом. Потоњи су, поучени Исавровим проповедањем, поделили земаљска добра сиромашнима. Потказани од ближњих префекту Трипонтију, били су подвргнути испитивању и осуђени на смрт одсецањем главе. Ђакон Исавр и његови пратиоци бачени су у ланце и изведени пред сина управника Аполоније, који је њихову веру ставио на пробу подвргавши их мучењу ватром и водом, из којег су они, Божијим провиђењем, изашли неповређени. Међу бројним сведоцима који су након тог чуда прихватили хришћансво били су и Руф и Руфијан, браћа племенитог рода, који су и сами доцније страдали мученичком смрћу. Не одрекавши се вере у Христа, ђакон Исавр и његови пратиоци примили су венац мучеништва.[2]

Група мученика са светим Исавром на челу први пут се помиње у *Менологу Василија II*, где је празник тих светитеља наведен под 6. јулом.[3] У *Синаксару цариградске цркве*, међутим, њихов је празник 7. јула, мада се ту мученици из Аполоније помињу и под 17. јуном.[4] У *Римском мартирологу* празник светог Исавра и његових

* Рад је проистекао из дела једног поглавља докторске дисертације: D. Preradović, *Bisanzio sull'Adriatico nel IX e X secolo — Topografia sacra / Byzance sur l'Adriatique aux IX^e^–X^e^ siècles — Topographie sacrée* (relatori: prof. Valentino Pace, prof. Catherine *Jolivet-Lévy*), Università di Udine, Italia, École pratique des hautes études, France, одбрањене 28. 5. 2011.

** dubravka.preradovic@gmail.com

[1] О Драчу током средњег века: J. Ферлуга, *Драч и драчка област пред крај X и почетком XI века*, ЗРВИ 8/2 (1964) 117–132; J. Ferluga, *Sur la date de la création du thème de Dyrrachium*, in: *Actes du XII^e congrès international d'études byzantines* II, Belgrade 1964, 82–92; N. Oikonomidès, *Les listes de préséance byzantines des IX^e et X^e siècles*, Paris 1972, 49 et passim; A. Ducellier, *La façade maritime de l'Albanie au Moyen Age. Durazzo et Valona du XI^e au XV^e siècle*, Thessaloniki 1981; J. Ферлуга, *Драч и његова област од VII до почетка XIII века*, Глас САНУ, Одељење историјских наука 5 (1986) 65–130; J. Ferluga, *Durazzo bizantina e gli Slavi nella Cronaca del prete Diocleate dalla metà del secolo XI alla metà del XII*, in: *Studi albanologici, balcanici, bizantini e orientali in onore Giuseppe Valentini, S. J.*, Firenze 1986, 65–74.

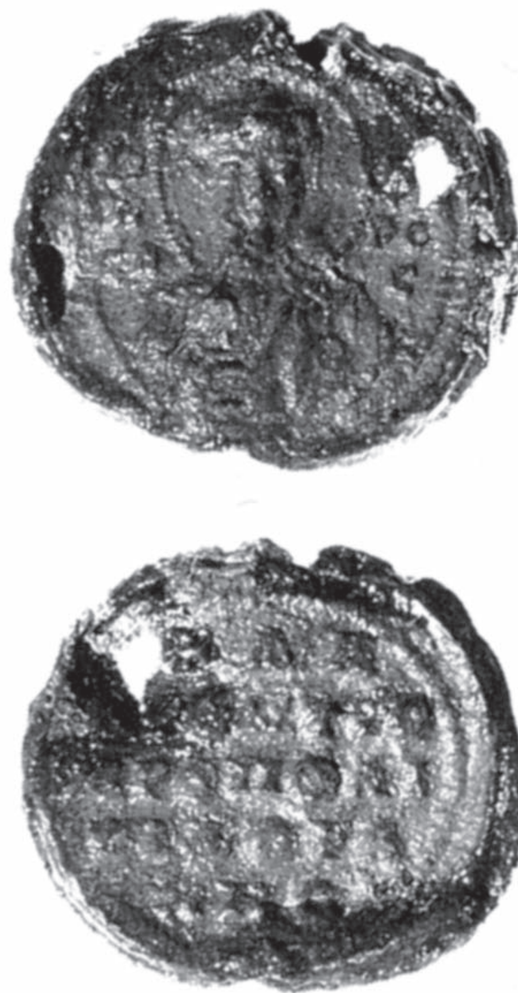
[2] *Synaxarium ecclesiae Constantinopolitanae e codice Sirmondiano nunc Berolinensi adiectis synaxariis selectis*, ed. H. Delehaye, Bruxelles 1902, cols. 804–805 (даље: *SynaxariumCP*); PG CXVII, cols. 527–528; *Acta Sanctorum Junii,* III, Antwerpen 1701, 287–288; G. Luchesi, *Isauro, diacono, Basilio, Innocenzo, Felice, Pellegrino ed Ermia*, in: *Bibliotheca Sanctorum* VII, Roma 1966, cols. 946–947; J. C. Поповић, *Житија светих за јули*, Београд 1975, 122–123; R. Aubert, *Isaure*, in: *Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastiques*, fs. 150, Paris 1995, col. 131 (даље: DHGE).

[3] PG CXVII, cols. 527–528.

[4] *SynaxariumCP*, cols. 753, 804–805.



Сл. 1. Свети Исавр, црква Светог Леонтија у Водочи, око 1037 (снимак Народног музеја у Београду)
Fig. 1. St. Isauros, church of St. Leontius, Vodoča, around 1037 (photo: National Museum in Belgrade)



Сл. 2. Печат драчког митрополита Лаврентија (према: Catalogue of Byzantine seals, ed. J. Nesbitt, N. Oikonomidès)
Fig. 2. Seal of Laurentius, metropolitan of Durres (after: Catalogue of Byzantine seals, ed. J. Nesbitt, N. Oikonomidès)

страдалника слави се 17. јуна.[5] У *Пуном месецослову Истока*, који је архиепископ Сергиј (Спаски) саставио на основу обимне хагиолошке грађе, помен светог Исавра среће се чак три пута.[6]

Од три рукописа у којима се налази помен светог Исавра и његових другова Василија, Инокентија, Феликса, Ермије и Перегрина (*BHG 2208m*, *BHG 2208mb*)[7] нешто потпунији подаци сачувани су у минеју за месеце од марта до августа који је 1071. године копирао извесни монах Кирил (*Cod. Paris 1614*, fol. 140[rv]).[8] У том рукопису сачувана је служба у којој се помињу бројна чуда на гробу светог ђакона у Цариграду. Наведени податак, поред тога што указује на могућност да је реч о аутентичном мученику, односно групи мученика из III столећа, такође упућује на чињеницу да су мошти светог Исавра у непознато време пренете из Аполоније у престоницу царства. Такође, познат је канон у акростиху у којем се узвишеним атрибутима прослављају Исавр и његови сastрадалници. Ту се говори и о цркви светог ђакона, у којој су чуване његове чудотворне мошти.[9] На данашњем нивоу знања, међутим, нисмо у могућности да идентификујемо цркву или капелу по-

[5] *Vetus Martyrologium Romanum*, s. l., 1956, 18 (17. јун).

[6] Архиепископ Сергий (Спасский), *Полный месяцеслов Востока* II, Москва 1997, 162 (17. јун), 177 (6. јул), 179 (7. јул).

[7] F. Halkin, *Novum auctarium bibliothecae hagiographicae Graecae*, Bruxelles 1984, 243 (даље: *BHG*)

[8] *BHG 2208mb*; H. Omont, *Inventaire sommaire des manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale* II, Paris 1888, 107 (аутор погрешно наводи да је у питању минеј за период од марта до јануара); F. Halkin, *Manuscrits grecs de Paris. Inventaire hagiographique*, Bruxelles 1968, 227.

[9] Текстови службе и канона објављени су фрагментарно: *Acta Sanctorum Junii*, III, 288.




Сл. 3. Печат драчког митрополита Константина (снимак В. Иванишевића)
Fig. 3. Seal of Constantine, metropolitan of Durres (photo: V. Ivanišević)

свећену том мученику.[10] Осим тога, његове чудотворне мошти не помињу се у записима ходочасника.[11]

Кардинал Чезаре Баронио (1538–1607) уврстио је групу мученика о којој је реч у *Римски мартиролог*. Знаменити кардинал је, међутим, у текст кратког мученија (*Passio*) тих светаца унео неколико измена. Име мученика Ермије променио је у Јеремија, а изоставио је Василија. Осим тога, Баронио је написао да се Аполонија, место у којем је страдала група мученика, налази у Македонији, ничим то не поткрепљујући.[12] Претпоставку да је реч о Аполонији која се налази у Македонији прихватили су и каснији приређивачи црквених календара.[13]

На овом месту упутно је упитати се о којој је Аполонији реч, будући да су у античком свету постојала најмање тридесет два града тог имена.[14] Када се има на уму то да су се ђакон Исавр и његови пратиоци упутили из Атине у Аполонију, из истраживања је, због велике удаљености, могуће искључити градове у Мизији, Лидији, Карији, Ликији, Писидији, Сирији, а такође и Аполоније у Палестини, Месопотамији, Асирији, Либији, Египту и на Сицилији, као и оне на Криту, на једном од кикладских острва и на острву у непосредној близини северне обале Битиније, те коначно и Аполонију која се у изворима назива још и *Apollonia Pontica* или *Apollonia Magna* (данашњи Созопољ).[15] Тиме је број градова у којима су мученици из Атине могли страдати сведен на девет.

Најближи Атини били су кастел под именом Аполонија у југоисточној Етолији, затим град у Фокиди, источно од Делфа (код Стефана Византинца тај град се, осим под именом *Ἀπολλωνία*, помиње и као *Κυπάρισσος*), и град на североистоку Пелопонеза, данашња Трезена (код Стефана Византинца *Τροιζήν*).[16] Позната је, такође, Аполонија која се налазила на једном од Ехинадских острва, на југозападној обали Акарнаније (средишњи део данашње западне Грчке, дуж обале Јонског мора, западно од Етолије).[17]

Када су, међутим, у питању градови тог имена који су се налазили у Македонији, свакако да се на првом месту помишља на добро познати антички град Аполонију, који је, поред Драча, био најзначајнија лука римске провинције Македоније, односно, касније, Новог Епира.[18] Осим наведеног, позната су још три града под именом Аполонија у Македонији, два на полуострву Халкидики и један између ушћа река Стримон и Нестос у Егејско море.[19] Међу Аполонијама на Халкидики посебну пажњу заврећује Аполонија у античком региону Мигдонији (*Apollonia Mygdoniorum*), град кроз који је водила *Via Egnatia*. Ходочасник из Бордоа, који се 333. године враћао из Јерусалима тим путем, помиње Аполонију у Мигдонији, као и град Аполонију у Новом Епиру.[20]

У складу с наведеним, остаје отворено питање о месту из којег се ширио култ светог Исавра, као и питања о томе којим су путевима и када његове мошти (или део његових моштију) пренете у Цариград.[21] Свакако најпознатија Аполонија у провинцији Македонији била је она из које је ка престоници полазио јужни крак *Via Egnatia*, што би ишло у прилог претпоставци да је античка Аполонија у близини данашње Валоне заиста била Аполонија код које су Исавр и његови састрадалници примили мученички венац. Мишљења смо, међутим, да из разматрања ипак не би требало искључити друге могућности — градове тог имена у непосредној близини Атине, али ни Аполонију Мигдонијску, која се такође налазила на траси *Via Egnatia*.

Представа ђакона Исавра појављује се готово једновремено у ситној пластици и монументалном сликарству. Прва позната монументална представа светог Исавра јесте она у цркви Светог Леонтија у Водочи,

[10] R. Janin, *La géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin. Première partie. Le siège de Constantinople et le Patriarcat oecuménique. Tome III. Les églises et les monastères*, Paris 1953.

[11] G. Majeska, *Russian Travelers to Constantinople in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, Washington 1984; P. Maraval, *Lieux saints et pèlerinages d'Orient. Histoire et géographie des origines à la conquête arabe*, Paris 2004^2.

[12] *Vetus Martyrologium Romanum*, 18 (17. јун).

[13] Архиепископ Сергий (Спасский), *Полный месяцеслов Востока* II, 177 (6. јул); Поповић, *Житија светих за јули*, 122.

[14] G. Hirschfeld etc, *Apollonia*, in: *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft. Neue Bearbeitung* II/1, ed. G. Wissowa, Stuttgart 1895, 111–117 (Nos. 1–32).

[15] Hirschfeld etc, *Apollonia* (Nos. 2, 7–8, 13–32).

[16] Hirschfeld, *Apollonia* (Nos. 10–12).

[17] Hirschfeld, *Apollonia* (No. 9).

[18] Hirschfeld, *Apollonia* (No. 1).

[19] Hirschfeld, *Apollonia* (Nos. 3–5).

[20] *Itinerarium Hierosolymitanum*, in: *Itinerarium Antonini Augusti et Hierosolymitanum*, ed. G. Parthey, M. Pinder, Berlin 1848, 285 (605.1. *mansion Appollonia*), 286 (608.8. *civitas Apollonia*).

[21] О кретањима византијских светитеља и њиховим путевима: E. Malamut, *Sur la route des saints byzantins*, Paris 1993.



Сл. 4. Свети Исавр, црква Светог Николе на Колочепу, прве деценије XII века (према Ж. Пековићу)
Fig. 4. St. Isauros, church of St. Nicholas, Koločep, the first decades of the twelfth century (after: Ž. Peković, Četiri elafitske crkve)



Сл. 5. Свети Исавр, црква Светог Јована у Шиловом Селу на Шипану, прве деценије XII века (према Ж. Пековићу)
Fig. 5. St. Isauros, church of St. John, Šilovo selo, Šipan, the first decades of the twelfth century (after: Ž. Peković, Četiri elafitske crkve)

катедрали струмичких епископа, чији је први слој сликарства настао око 1037. године (сл. 1).[22] На местима која одговарају њиховој улози у литургији, у луковима између олтарске апсиде и пастофорија, биле су представљене четири стојеће фигуре ђакона, од којих су очуване две.[23] На западној страни југоисточног лука налази се представа светог Исавра, док је с друге стране, на западној страни североисточног лука, приказан ђакон Евпло. Свети Исавр представљен је као голобрад младић, кратке смеђе косе која му пада преко чела и иза ушију. Одевен је у уобичајен ђаконски орнат, бели стихар са уским ораром пребаченим преко левог рамена и украшеним са два крста.[24] У левој руци, покривеној смеђом тканином, ђакон држи цилиндричну дарохранилницу с куполастим поклопцем, украшену бисерима,[25] док у десној руци, подигнутој у висину груди, држи мали крст, симбол своје мученичке смрти.[26]

Готово једновремено лик светог ђакона појављује се на печату драчког митрополита Лаврентија (DO 55.1.4818).[27] Мада је у натпису „Λα[υ]ρεντίο μ(ιτ)ροπολίτι Δοράχις" на реверсу печата реч *Дорахис* хапакс, нема сумње да је у питању печат драчког митрополита, будући да се на аверсу налази лик светог Исавра, светитеља који је био посебно поштован у Драчу и који се појављује на печату још једног драчког прелата. Митрополита Лаврентија могуће је препознати као епископа чије се столовање датује у године између 1026. и 1054.[28] Тај митрополит потписао је акте патријаршијског синода (1032–1039), као и декрет о екскомуникацији папских легата цариградског патријарха Михаила Керуларија (1054), где уз његово име стоји и титула синђела.[29] Џ. Несбит и Н. Икономидис претпостављају да би се тај Лаврентије могао поистоветити и с неименованим прелатом Драча кога помиње Скилица, ухапшеним због издаје 1031–1032. године.[30]

На аверсу печата приказана је допојасна фигура ђакона Исавра, који је означен натписом у две колоне („Ὁ ἅ(γιος) Ἤσαυρος"). Исавр је приказан као голобрад младић кратке косе, могуће с тонзуром. У левој руци држи дарохранилницу с куполастим поклопцем (сл. 2).

[22] М. Јовановић, *О Водочи и Вељуси после конзерваторских радова*, Зборник на Штипскиот народен музеј 1 (1959) 127–129; А. Николовски, Б. Ќорнаков, К. Балабанов, *Споменици на културата во НР Македонија*, Скопје 1961, 108–109; В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 11, сл. 2; П. Миљковић-Пепек, *Комплексот цркви во Водоча. Дел од проектот за конзервација и реставрација на водочкиот комплекс*, Скопје 1975, 17, сл. 9. т. X; В. Лазарев, *Историја византијског сликарства*, Београд 2004, 101, сл. 343; S. Korunovski, E. Dimitrova, *Macédoine byzantine. Histoire de l'art macédonien du IX^e au XIV^e siècle*, Paris 2006, 56–58, fig. 36.

[23] О пореклу ђакона и њиховој улози у литургији: H. Leclercq, *Diacre*, in: *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, IV, Paris 1920, cols. 738–746; S. Salaville, G. Nowack, *Le rôle du diacre dans la liturgie orientale. Étude d'histoire et de liturgie*, Paris 1962; Л. Мирковић, *Православна литургика или наука о богослужењу Православне источне цркве. Други, посебни део*, Београд 1982, 118–119.

[24] О одећи ђакона: J. D. Sţefănescu, *L'illustration des liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient*, Annuaire de l'Institut de philologie et d'histoire orientales III (1935) 455–456; Δ. Ι. Πάλλας, *Μελετήματα λειτουργικά — αρχαιολογικά*, Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών 24 (1954) 158–184.

[25] О атрибутима ђакона: G. Jerphanion, *L'attribut des diacres dans l'art chrétien du Moyen Âge en Orient*, in: *Mélanges à Spyridon Lampros*, Athènes 1935, 403–416; E. C. Schwartz, *The Saint Stephen icon*, in: *Four icons in the Menil collection*, ed. B. Davezac, Houston 1992, 46–55.

[26] Крстови у рукама ђакона карактеристични су за њихове ране представе: L. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo: les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XII^e siècle*, Bruxelles 1975, 90–92, fig. 31–32.

[27] *Catalogue of Byzantine seals at Dumbarton Oaks and in the Fogg Museum of Art I. Italy, North of the Balkans, North of the Black Sea*, ed. J. Nesbitt, N. Oikonomidès, Washington 1991, cat. № 12.15, 45.

[28] О Лаврентију, епископу Драча, v. *Illyrici sacri* VII, ed. D. Farlati, J. Coleti, Venezia 1817, 353–354; R. Janin, *Dyrrachium*, in: DHGE XIV, Paris 1960, col. 1250; *Catalogue of Byzantine seals* I, 45.

[29] О титули синђела: V. Grumel, *Titulature de métropolites byzantins. I. Les métropolites syncelles*, Études byzantines 3 (1945) 114.

[30] *Catalogue of Byzantine seals*, 45.



Сл. 6. Свети Астије, црква Светих апостола, Пећка патријаршија (снимак Народног музеја у Београду)
Fig. 6. St. Asteios, church of Sts. Apostles, Patriarchate of Peć (photo: National museum in Belgrade)



Сл. 7. Свети Исавр, црква Светих апостола, Пећка патријаршија (снимак Народног музеја у Београду)
Fig. 7. St. Isauros, church of Sts. Apostles, Patriarchate of Peć (photo: National museum in Belgrade)

Због којих се разлога свети Исавр нашао на печату драчког митрополита? Како је то већ запажено у литератури, до XI столећа постало је уобичајено да избор светитеља на печату буде одраз посебне наклоности власника печата према одабраној личности. Такође, није била реткост да су власник печата и представљени светитељ носили исто име, као ни то да се на печату прикаже светитељ посебно поштован у одређеном месту. Већина печата на којима се појављују представе ранохришћанских мученика потиче управо из XI века, што се објашњава оживљавањем култова локалних мученика, као и повећаним интересовањем за мученике уопште, како у литератури тако и у уметности.[31] Да ли је свети Исавр био поштован у Драчу и пре тог времена или је реч о посебном односу који је митрополит Лаврентије имао према овом светитељу? То питање намеће се још више када се има у виду да је у Драчу поштован локални мученик свети Астије, први драчки епископ, и да би се могло очекивати да прелат митрополије изабере за заштитника свог претходника на епископској столици. По свему судећи, култ светог Исавра постојао је у Драчу и пре Лаврентијевог рукоположења за епископа драчке цркве, што је и условило његову појаву на митрополитовом печату.

Осим на печату митрополита Лаврентија, лик светог Исавра појављује се и на печату драчког митрополита Константина — позната су чак три примерка изашла из истог булетериона, међу којима је најбоље очувана була пронађена на локалитету Хисар.[32] На аверсу тог печата ђакон Исавр приказан је у стојећем положају, као голобрад младић кратке косе, одевен у стихарион и с ђаконским атрибутима — висећом кадионицом у десној руци и цилиндричном дарохранилницом с куполастим поклопцем у левој руци, прекривеној тканином (сл. 3). Означен је натписом на грчком језику („Ὁ ἅγιος Ἴσαυρος“).

На реверсу печата налази се у пет редова исписан натпис: „Κωνσταντίνου σφράγισμα τοῦ Δυρραχίου“. В. Лоран мишљења је да је тај печат припадао Константину Кавасили, познатом црквеном прелату и потоњем светитељу, који је на катедру драчког митрополита ступио с места струмичког епископа.[33] Узимајући у обзир време када је Константин Кавасила прешао из Драча на трон Охридске архиепископије, Лоран је сматрао да је поменути печат настао у првим деценијама XIII столећа, прецизније између 1213. и 1235. године.[34] Будући да је Кавасила 1220. године, по свему судећи, још био струмички епископ, време настанка печата могуће је свести на године после 1220, а пре 1235. Тиме, међутим, није коначно идентификован митрополит Константин чије се име помиње на реверсу печата, будући да је познат још један митрополит тог имена који је столовао у Драчу крајем XII века, тачније од 1186, и који је потписао акте патријаршијских синода 1191. и 1192. године, а на чијем се печату, поред имена, помиње и породица Апокавк, из које је потицао.[35] Други истраживачи који су објавили наведени печат нису се посебно упуштали у покушај препознавања личности чије је име на њему наведено, те тако Г. Закос прихвата Лораново датовање печата у почетак XIII века, док Несбит и Икономидис његов настанак смештају у нешто шири временски оквир, изме-

[31] J. Cotsonis, *The contribution of Byzantine lead seals to the study of the cult of the saints (sixth–twelfth century)*, Byzantion 75 (2005) 412 et passim.

[32] V. Laurent, *Le corpus des sceaux de l'Empire byzantin*. *L'Église*, vol. 5/3, Paris 1972, 124–125, № 1777; G. Zakos, *Byzantine Lead Seals* II, Bern 1984, 360, № 774; *Catalogue of Byzantine seals* I, 45–46, № 12.16; В. Иванишевић, *Печат Константина митрополита Драча из збирке Народног музеја у Лесковцу*, Лесковачки зборник 52 (2012) 7–12.

[33] H. Gelzer, *Der Patriarchat von Achrida. Geschichte und Urkunden*, Leipzig 1902, 12; И. Снегаров, *История на Охридската архиепископия* I, София 1924, 211; J. Gouillard, *Cavasilas Constantine*, in: DHGE XI, Paris 1949, cols. 13–14; K. G. Pitsakis, *Personae non sunt multiplicandae necessitate. Nouveaux témoignages sur Constantin Kabasilas*, in: *Zwischen Polis, Provinz und Peripherie. Beiträge zur byzantinischen Geschichte und Kultur*, ed. L. M. Hoffmann, Wiesbaden 2005, 491–513. О представи Константина Кавасиле у средњовековном сликарству: Ц. Грозданов, *О св. Константину Кавасили и његовим портретима у светлу нових сазнања*, ЗРВИ 44 (2007) 313–324 (са старијом литературом).

[34] Laurent, *Le corpus des sceaux de l'Empire byzantin*. *L'Église*, vol. 5/3, 125.

[35] Познат је и печат овог митрополита: V. Laurent, *Le corpus des sceaux de l'Empire byzantin*. *L'Église*, vol. 5/1, Paris 1963, 562–563, № 738.



Сл. 8. Свети Исавр са сastрадалницима, црква Светог Ђорђа у Старом Нагоричину
Fig. 8. St. Isauros and "socii", church of St. George, Staro Nagoričino

ђу краја XII и почетка XIII столећа, што прихвата и В. Иванишевић.[36] Требало би коначно имати на уму и то да је познат још један печат који се, захваљујући натпису, са сигурношћу може приписати Константину Кавасили. На реверсу тог печата, у натпису исписаном у седам редова, поред имена Констатина Кавасиле забележено је да је реч о печату епископа Гревенона. На аверсу печата приказана је Богородица Одигитрија.[37] Лоран је на основу стилских одлика наведени печат датовао у другу половину XII столећа, у раздобље пре 1186. године. Тај аутор је у време објављивања печата био мишљења да је Константин Кавасила у исто време био митрополит Драча и епископ Гревенона,[38] што заправо није могуће; то је и сам Лоран касније увидео, будући да је у доба у које се печат датује на митрополијском трону Драча био други црквени великодостојник.[39] На овом месту пак није нам од помоћи представа светитеља на аверсу печата. Док је ђакон Исавр приказиван искључиво на печатима драчких митрополита, представа Богородице, с друге стране, била је изузетно честа на византијским печатима, па тако и на печатима припадника црквене хијерархије.[40]

О томе да је почетком XIII века свети Исавр посебно поштован у Драчу сведочи и документ из времена када је Драч био под венецијанском управом. Наиме, након што је град 1205. године потпао под венецијанску власт, становници су се обавезали на то да пет пута годишње певају *laudes* венецијанском дужду. Према документу издатом 23. септембра 1210. године, у дуждевој палати на Риалту драчки архиепископ положио је заклетву верности венецијанском дужду Петру Зианију, а том приликом одређено је да се похвалне химне дужду, осим у дане највећих Христових празника, на Ускрс, Божић и Богојављење, певају и на празнике светог Марка, заштитника Венеције, и светог Исавра („in pascha vide licet et natali, in epiphania et in festo b. Marci evangelisti et s. Yssarii").[41] Венецијански владари преузели су ту праксу из претходног периода, када је у похвалним химнама слављен византијски цар. Познато је, наиме, да су се становници далматинских градова и острва 1000. године, приликом полагања заклетве верности дужду Петру II Орсеолу, обавезали на то да у похвалној химни владару која се певала на дан Васкрсења Господњег помињу венецијанског дужда одмах након византијског цара, будући да је у то време Далмација још била под византијском доминацијом.[42] То што је наведеним документом одређено да се похвална химна венецијанском дужду, осим на празник светог Марка, пева и на дан светог Исавра указује на углед који је култ тог светитеља имао у Драчу, где је, по свему судећи, слављен као патрон града, попут светог Марка у Венецији.[43]

На то да је свети Исавр био посебно поштован у Драчу указује и чињеница да је он са светим мучеником Астијем, првим драчким епископом, био патрон катедралног храма Драча. О патронима драчке катедрале сведочи документ издат у Драчу 25. јануара 1383.[44] Тај документ, којим се уређују односи између драчке општине и дубровачких трговаца, једини је данас познати писани траг у ком су поменути катедрала Драча и њени патрони. Овај податак изненађује будући да је познато да је епископско седиште у Драчу установљено још у ранохришћанском периоду.[45] Чини се стога сасвим оправданим мишљење да је реч о храму који потиче из ранијег периода, односно из времена византијске владавине градом.[46] А. Дислер је тај свој став образложио податком о постојању култова патрона драчке катедрале у том граду и током претходног периода.

Свети Астије, који је са Исавром наведен као патрон драчке катедрале, први је познати епископ Драча. Страдао је у I веку, у прогонима хришћана у доба императора Трајана. Најстарији помен епископа Драча налазимо у фрагменту рукописа минеја за јул на грчком језику, који се данас чува у манастиру Светог Саве у Јерусалиму (*cod. 704*). Тај рукопис И. Делее датовао је у IX век, али није искључио ни могућност да је он настао једно столеће раније.[47] У овом рукопису епископ Астије помиње се у тексту о групи мученика — Перегрину, Лукијану, Есхију, Папији, Сатурнину и Герману.[48]

[36] V. n. 32.

[37] V. Laurent, *Le corpus des sceaux de l'Empire byzantin. L'Église*, vol. 5/2, Paris 1965, 337–338, № 1509.

[38] *Ibid*., 338.

[39] Laurent, *Le corpus des sceaux de l'Empire byzantin*, vol. 5/3, 125.

[40] Cotsonis, *The contribution of Byzantine lead seals*, 400–405 et passim.

[41] Документ су први пут делимично објавили Д. Фарлати и Ј. Колети, in: *Illyrici sacri* VII, 359–360; за каснија издања cf. J. Šafarik, *Acta archivi Veneti spectantia ad historiam Serborum et reliquorum Slavorum meridionalium* II, Beograd 1862, 560–562, No. 523 (8. IX 1210); L. Thallóczy, K. Jireček, E. Sufflay, *Acta et diplomata res Albaniae mediae aetatis illustrantia* I, Wien 1913–1918, 44–45, No. 141.

[42] Ioannes Diaconus, *Istoria Veneticorum*, in: *Cronache*, ed. G. Fedalto, L. A. Berto, Roma–Gorizia 2003, lib. IV, 48. О далматинским и венецијанским похвалним химнама: E. Kantorowicz, *Laudes regiae. A study in liturgical acclamations and medieval ruler worship*, Berkeley — Los Angeles 1946, 147–156.

[43] Д. Фарлати и Ј. Колети су сматрали да је посреди грешка и да у документу наместо имена светог Исавра треба да стоји име епископа Цезара, једног од седамдесеторице Христових ученика, за кога су веровали да је био први епископ Драча и кога су, према њиховом мишљењу, Драчани славили као градског патрона. Cf. *Illyrici sacri* VII, 360, n. 8.

[44] Ј. Радонић, *Дубровачка акта и повеље*, Београд 1934, No. LXV, 115 („Duracci, intra in maiori ecclesia beatorum Ysavri et Astii civitatibus eiusdem").

[45] Присуство драчких епископа забележено је на саборима V веку. Епископ Драча Еухериос присуствовао је сабору у Ефесу (431), а епископ Лука Халкидонском сабору (451). О епископском седишту Драча v. R. Janin, *Dyrrachium*, in: DHGE XIV, cols. 1248–1252; G. Fedalto, *Problemi di cronotassi e di giurisdizione nei vescovadi del Ducato di Durazzo fino alla dominazione occidentale*, in: *Studi albanologici*, 49–64.

[46] Ducellier, *La façade maritime de l'Albanie au Moyen Âge*, 32.

[47] H. Delehaye, *Un fragment de ménologe trouvé à Jérusalem*, Analecta Bollandiana 22 (1903) 408–410 (= idem, *Synaxaires byzantins, ménologes, typica*, London 1977, VI).

[48] *BHG* 1481.

Наиме, та група хришћана дошла је из Италије у Драч бежећи пред прогоном императора Трајана. У Драчу су, међутим, они били сведоци страдања епископа Астија, који је након мучења разапет на крст, где је његово тело премазано медом и препуштено уједима оса. Подстакнути Астијевом вером, и сами су објавили да су хришћани и страдали су мученичком смрћу. Њихова тела су, с телом епископа Астија, бачена у Јадранско море. Море је, међутим, њихове земне остатке избацило на обалу, а сахранио их је епископ Александрин.[49]

Прослављање светог Астија први пут се среће у *Менологу Василија II*, где је наведено да је помен тог светитеља 6. јула, истог дана када и помен светог ђакона Исавра.[50] Епископ Астије помиње се у *Менологу Василија II* и наредног дана, 7. јула, с наведеном групом мученика.[51] У *Синаксару византијске цркве* празник светог Астија је 5. јул.[52] И ту се Астије помиње у оквиру групе мученика на чијем је челу Перегрин и чији је празник 7. јула,[53] када се, према синаксару, прославља и свети Исавр. Исто је тако и с поменом светог у *Римском мартирологу*, према којем се 7. јула прославља Перегрин са састрадалницима и где се у оквиру те групе мученика помиње и епископ драчки Астије.[54] Различити дани прослављања светог Астија задржани су и касније у православним календарима, по којима се тај светитељ прославља 4. јуна, 5. и/или 6. јула.[55] Иако нам нису познати литургијски календари драчке цркве, по свему судећи свети епископ Астије и свети ђакон Исавр прослављани су у Драчу истог дана, вероватно 6. јула, како је то назначено у *Менологу Василија II*.[56] На тај начин, упркос чињеници да њихова житија немају додирних тачака, створен је логичан светитељски пар који су чинили епископ и ђакон, заједно прослављани као патрони главне цркве Драча; слично је учињено и са епископом Хермагором и мучеником Фортунатом, светитељима из Аквилеје — Фортунату је познија традиција доделила улогу архиђакона првог епископа тог севернојадранског црквеног седишта.[57]

О култу светог Астија у Драчу, међутим, осим наведеног податка да је тај светитељ био патрон драчке катедрале, нема других сведочанстава. Е. Брајер изнео је мишљење да је позната капела у драчком амфитеатру била меморија у чијем се средишту налазио култ локалног епископа — светог Астија.[58] Такво мишљење аутор темељи на аналогији с капелом петорице мученика из Салоне, али и на претпоставци да се нека реликвија светог чувала на том месту, као и да је Астије можда био представљен на североисточном мозаичком панелу, данас изгубљеном.[59] Ту претпоставку, чини нам се с правом, одбацили су К. Бовс и Џ. Мичел, који су истакли да се постојање култа светог Астија у капели у драчком амфитеатру ничим не може потврдити. Аутори, између осталог, сматрају да би капелу требало посматрати као приватну фунерарну капелу једне породице или више њих, упркос могућности да будућа археолошка истраживања изнесу на светло дана *locus sanctus* у непосредној близини амфитеатра (Брајер је, наиме, претпоставио да би то могла бити плажа у близини тзв. куле Е).[60]



Сл. 9. Свети Исавр, црква Светих Јоакима и Ане у Студеници (снимак Народног музеја у Београду)
Fig. 9. St. Isauros, church of Sts. Joachim and Anna, Studenica (photo: National museum in Belgrade)

[49] *Acta Sanctorum Iulii*, III, Antwerpen 1721, 284; *Illyrici sacri* VII, 342–343; PG CXVII, cols. 526–530; *SynaxariumCP*, cols. 797–799; A. Koren, *Asteio (Astio, Aberisto), vescovo di Durazzo, santo, martire*, in: *Biblioteca Sanctorum* II, Roma 1962, 512.

[50] PG CXVII, cols. 526–527.

[51] PG CXVII, cols. 527–530.

[52] *SynaxariumCP*, cols. 797–799.

[53] *SynaxariumCP*, cols. 805–806.

[54] *Vetus Martyrologium Romanum*, 8 (7. јул).

[55] Архиепископ Сергий (Спасский), *Полный месяцеслов Востока* II, 147 (4. јун), 176 (5. јул), 177 (6. јул); Ј. Поповић, *Житија светих за јуни*, Београд 1975, 89 (4. јун); Поповић, *Житија светих за јули*, 113 (6. јул).

[56] Са изузетком познатог *Пурпурног кодекса* из Берата, знања о рукописима с данашње територије Републике Албаније, а самим тим и из Драча, врло су скромна. За опис двадесет пет рукописа из Берата, данас у Државном архиву у Тирани, v. J. Koder, E. Trapp, *Katalog der griechischen Handschriften im Staatsarchiv zu Tirana*, JÖB 17 (1968) 197–214. Недавно је објављена студија о стању истражености албанских скрипторијума са обимном библиографијом: G. Zanichelli, *Lo stato degli studi e il dibattito critico sugli* scriptoria *in Albania*, in: *Progetto Durrës. L'indagine sui beni culturali albanesi dell'antichità e del Medioevo: tradizioni di studio a confronto*, ed. M. Bora, S. Santoro, Trieste 2003, 63–92.

[57] О Хермагори и Фортунату: R. Bratož, *Il cristianesimo aquileiese prima di Costantino. Fra Aquileia e Poetovio*, Udine 1999, 41–54, 389–400 et passim.

[58] A. Bryer, *Saint Asteios and the Amphitheatre Chapel in Dyrrhachion*, in: *Θυμίαμα στη μνήμη της Λασκαρίνας Μπούρα* I, Athens 1994, 41.

[59] *Ibid.*, 45.

[60] K. Bowes, J. Mitchell, *The main chapel of the Durres amphitheater. Decoration and chronology*, Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité 121/2 (2009) 594.



Сл. 10. Свети Исавр, Црква Светог Димитрија, Бобошево, 1488. (снимак К. Капуцисa)
Fig. 10. St. Isauros, church of St. Demetrius in Boboshevo, 1488 (photo: K. Kaputsis)

У Драчу није пронађена ниједна монументална представа светих Исавра и Астија. Осим поменутог приказа светог Исавра у Водочи (око 1037), могуће је идентификовати представу светог Исавра из првих деценија XII столећа у околини Дубровника.[61] Наиме, у цркви Светог Николе на острву Колочепу, на северној половини источног зида, приказана је стојећа фигура ђакона који је у литератури, на основу делимично сачуваног натписа на латинском језику, препознат као свети Мауро.[62] Као пандан том ђакону, на јужној страни зида приказан је свети архиђакон Стефан. Од фигуре ђакона на северној страни сачувана је само горња половина. Приказан је као голобрад младић кратке смеђе косе, с крупним бадемастим очима. Одевен је у бео стихар са орарем украшеним везеним крстићима и пребаченим преко левог рамена. У левој руци држао је вероватно дарохранилницу, од које су видљиви само остаци руба поклопца украшеног низом бисера. Око великог окер ореола те личности, оперваженог црвеном траком украшеном низом бисера, сачуван је натпис исписан мајускулом у две колоне (сл. 4). Пажљивим ишчитавањем натпис је могуће реконструисати као S(AN)CTUS IS(A)VROS, уместо као S(AN)CTUS M(A)VROS, како је то раније било предложено.

И. Фисковић датује сликарство цркве Светог Николе на Колочепу у прве деценије XII века,[63] за разлику од Ж. Пековића, који је мишљења да су елафитске цркве осликане у другој половини XI столећа.[64] Без сумње, истој групи сликара или чак само једном мајстору могуће је приписати, осим сликарства у цркви Светог Николе на Колочепу, и фреске у цркви Светог Јована у Шиловом Селу на Шипану, као и оне у презвитеријуму дубровачке катедрале. Као и у цркви на Колочепу, и на источном зиду шипанске цркве сачувана је стојећа фигура светог Стефана Првомученика у ђаконском орнату, са цилиндричном, богато украшеном дарохранилницом у левој руци. На супротној страни зида сачувани су само доњи делови фигуре, тачније њена стопала и доњи део одežде, али су приликом археолошких истраживања пронађени уломци фресака које су се делимично могле реконструисати — на њима се налазио лик светитеља који је, по аналогији с ликом из цркве Светог Николе на Колочепу, препознат као ђакон Мауро (сл. 5).[65] Штавише, Фисковић је мишљења да је ту приказан свети Мауро, ученик светог Бенедикта, што додатно поткрепљује његову претпоставку да је у питању сликар образован на „италогрчким“ узорима и близак бенедиктинцима, могуће припадник круга сликара који су били активни у јужној Италији.[66] Међутим, представа светог Маура, ученика светог Бенедикта и опата првог бенедиктинског манастира у Галији (*Saint-Maur de Glanfeuil*),[67] током средњег века најчешће се среће у минијатурном сликарству, где се он приказује као монах или опат, са опатским штапом као атрибутом и поред светог Бенедикта и/или светог Плацида.[68] Стога је разложно претпоставити да је и у цркви Светог Јована на острву Шипану био представљен ђакон Исавр, као што је то учињено и у цркви Светог Николе на Колочепу. Представе ђакона Исавра на Колочепу и вероватно на Шипану потврда су постојања његовог култа у Дубровнику, односно у непосредној градској околини, где је тај култ свакако доспео из Драча, у којем је овај светитељ био посебно поштован.

Свети Исавр и свети Астије приказани су у цркви Светих апостола у Пећкој патријаршији (око 1260), у медаљонима на јужном зиду олтарског травеја (слике 6 и 7).[69] На том месту сачувана је најстарија позната представа светог Астија. Готово једновремено (1272) свети Астије насликан је у олтару цркве фрањевачког манастира у Рубику, у оквиру Службе архијереја.[70] У нишама ђаконикона и проскомидије представљени су ђакони које није могуће препознати, али би један од њих, као што то претпоставља Ц. Грозданов, могао бити свети Исавр.[71] У трпезарији Богородичиног манастира у Аполонији, у другом значајном фреско-циклусу у Албанији, који се различито датује, у време око 1275. или у време краља Милутина (1282–1321), тачније у период између 1315. и 1320. године, односно у време владавине краља и цара Душана (1331–1355), међу насликаним светите-

[61] На наведену представу светог Исавра пажњу нам је скренуо проф. др Миодраг Марковић, који је ишчитао натпис и идентификовао светитеља. Користимо ову прилику да изразимо захвалност проф. Марковићу на стручној помоћи и колегијалности.

[62] Ž. Peković, *Četiri elafitske crkve*, Dubrovnik 2008, 32; I. Fisković, *O freskama XI i XII stoljeća u Dubrovniku i okolici*, Radovi Instituta za povijest umjetnosti 33 (2009) 23.

[63] Fisković, *O freskama XI i XII stoljeća u Dubrovniku i okolici*, 22.

[64] Peković, *Četiri elafitske crkve*, 140.

[65] Пре чишћења фресака И. Фисковић је на овом месту препознао, „po kićenoj smeđoj kutijici koju jedan drži na grudima“, свете бесребренике Козму и Дамјана: I. Fisković, *Adriobizantski sloj zidnog slikarstva u južnoj Hrvatskoj*, in: *Starohrvatska spomenička baština. Rađanje prvog hrvatskog kulturnog pejzaža*, ed. M. Jurković, T. Lukšić, Zagreb 1996, 377; Peković, *Četiri elafitske crkve*, 60–61, 80.

[66] Fisković, *O freskama XI i XII stoljeća u Dubrovniku i okolici*, 25–28.

[67] О животу, чудима и транслацијама реликвија светог Маура: *Acta Sanctorum Ianuarii* I, Antwerpen 1643, 1038–1062.

[68] L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien* II, Paris 1958, 932–934.

[69] В. Ј. Ђурић, С. Ћирковић, В. Кораћ, *Пећка патријаршија*, Београд 1990, 55, сл. 17–19.

[70] За представу светог Астија у Рубику cf. C. Grozdanov, *Saint Astios de Dyrrachion dans la peinture du Moyen âge*, in: *Αφιέρωμα στη μνήμη του Σωτήρη Κίσσα*, ed. Χ. Μαυροπούλου-Τσιούμη, Ε. Κυριακούδης, Θεσσαλονίκη 2001, 81, 83–84. За сликарство цркве у Рубику cf. V. Pace, *Mosaici e pittura in Albania (VI–XIV secolo). Stato degli studi e prospettive di ricerca*, in: *Progetto Durrës* (2003), 110–111 (са старијом литературом).

[71] Grozdanov, *Saint Astios de Dyrrachion*, 84.

њима нису препознате фигуре светих Астија и Исавра.[72] Нажалост, сликарство католикона тог манастира готово је у потпуности уништено, те није могуће знати да ли је ту био представљен свети Исавр, што би се могло очекивати будући да је Аполонија претпостављено место његовог мартиријума. Обојица светитеља уврштена су у програм декорације олтарског простора цркве Богородице Перивлепте у Охриду (око 1294/1295).[73] И у цркви Светог Никите код Скопља (после 1321)[74] свети Астије насликан је у олтарском простору, на северном зиду протезиса. Тај светитељ приказан је и у Грачаници, међу епископима у североисточној куполи.[75]

За истраживање су од посебног значаја представе те двојице светитеља у цркви Светог Ђорђа у Старом Нагоричину, будући да су свети Астије и свети Исавр представљени у оквиру Менолога. Астије је приказан у средишњем простору припрате, на њеном јужном зиду, у другој зони испод свода, с другим светитељима који се прослављају 6. јула.[76] Исавр је насликан такође у припрати, на потрбушју лука између стуба на јужној страни и источног зида, окружен састрадалницима („ὁ ἅγιος Ἴσαυρος κ(αὶ) [ο]ἱ σὺν αὐτοῦ").[77] На том месту свети Исавр представљен је само као мученик, без ђаконске одежде и атрибута. Он, као и светитељи који га окружују, носи само крст у десној руци (сл. 8). Као њихов празник ту је означен 7. јул.[78] Свети Астије и Исавр прослављани су према *Менологу Василија II* 6. јула, што је у Старом Нагоричину прихваћено као празник само за светог драчког епископа. С друге стране, према *Синаксару цариградске цркве*, ђакон Исавр прослављао се 7. јула, а епископ Астије 5. јула, два дана раније, мада се у неким верзијама синаксара они прослављају и 6. јула.[79] Помен светог Астија 6. јула, а светог Исавра 7. јула, среће се у два месецослова на грчком језику, од којих се један датује у XI–XII, а други у XI век, те се може закључити да је по неком њима сличном предлошку састављен и Менолог у Старом Нагоричину.[80]

Свети Исавр представљен је и у доњем регистру ђаконикона Краљеве цркве у Студеници, с не тако уобичајеним атрибутом — књигом у руци.[81] Приказан је и у медаљону у ђаконикону католикона манастира Хиландара.[82] Познате су представе тог ђакона и у сликарству поствизантијског периода. Налазимо га у цркви Светог Димитрија у Бобошеву, чије се сликарство датује, према натпису на порталу, у време после 1488. године.[83] Свети Исавр насликан је у том храму изнад нише проскомидије, у којој је представљен архиђакон Стефан, а између светих столпника Данила и Симеона. Свети Исавр приказан је на северном зиду капеле Светог Јована Богослова у манастиру Богородице Мавриотисе у Касторији, чије се сликарство датује у 1552. годину.[84] Такође, на острву Крфу, у Гарици, постоји црква посвећена светом Исавру, чији први помен потиче из 1693. године.[85]

Не изненађује, међутим, то што у Драчу нису сачуване монументалне представе светитеља о којима је реч. Уколико се изузме позната капела у драчком амфитеатру, украшена зидним мозаицима, јединим досад познатим на територији Албаније, споменик чије су датовање и посвета предмет опречних расправа,[86] сакрални објекти Драча познати су на основу скромних археолошких остатака или пак захваљујући писаним изворима. Француски истраживач Л. Реј први је идентификовао остатке средњовековних цркава у Драчу. Он је 1925. године унутар градских зидина утврдио постојање више грађевина које је препознао као сакралне објекте из раздобља византијске управе градом. Остаци грађевине у непосредној близини северозападног одбрамбеног зида, према традицији, део су цркве која је била посвећена светом Николи.[87] Остаци апсиде откривене у северном делу града такође су препознати као део грађевине која се може датовати у време пре XIII века.[88] У X столеће датовани су остаци црквене грађевине пронађени испод Фатих џа-

---

[72] О сликарству цркве и трпезарије Богородичиног манастира у Аполонији cf. H. und H. Buschhausen, *Die Marienkirche von Apollonia in Albanien. Byzantiner, Normannen und Serben im Kampf um die Via Egnatia*, Wien 1976; J. J. Yiannias, *The Palaeologan Refectory Program at Apollonia*, in: *The Twilight of Byzantium. Aspects of Cultural and Religious History in the Late Byzantine Empire*, ed. S. Ćurčić, D. Mouriki, Princeton 1991, 161–186. О различитим претпоставкама у вези с датовањем сликарства у Аполонији: Pace, *Mosaici e pittura in Albania*, 111–116.

[73] Grozdanov, *Saint Astios de Dyrrachion*, 84; М. Марковић, *Иконографски ӣрограм најсӣаријеɣ живоӣиса цркве Богородице Перивлеӣӣе у Охриду*, Зограф 35 (2011) 123.

[74] П. Миљковиќ-Пепек, *Делоӣо на зографиӣе Михаило и Еуӣихиј*, Скопје 1967, 55; Grozdanov, *Saint Astios de Dyrrachion*, 84–88.

[75] Б. Тодић, *Грачаница*, Београд 1988, 83, 109; Grozdanov, *Saint Astios de Dyrrachion*, 88.

[76] П. Мијовић, *Менолоɣ. Исӣоријско-умеӣничка исӣраживања*, Београд 1973, 281; Б. Тодић, *Сӣаро Наɣоричино*, Београд 1993, 79; Grozdanov, *Saint Astios de Dyrrachion*, 86–87.

[77] Ц. Грозданов је покушао да идентификује светитеље који окружују ђакона у Старом Нагоричину. Он је у мученицима приказаним са светим Исавром препознао светог Инокентија и свете Руфа и Руфијана. Не можемо се, међутим, у потпуности сложити с тим мишљењем. Као што смо и навели на почетку овог написа, у византијским синаксарима ђакон Исавр слављен је с Василијем и Инокентијем, својим пратиоцима из Атине, и са Аполонијем, Феликсом, Перегрином и Ермијом. Ни на једном месту се, међутим, не наводи изричито да су браћа Руф и Руфијан, саветници из Аполоније, страдали са светим Исавр и његовим пратиоцима. Штавише, њих двојица се у *Менологу Василија II* не помињу и они свакако нису приказани у Старом Нагоричину. На неким иконама из поствизантијског периода свети Исавр приказује се с Василијем и Инокентијем, својим атинским пратиоцима, али будући да је у цркви Светог Ђорђа свети ђакон окружен тројицом састрадалника, мишљења смо да их није могуће индивидуализовати, а такву намеру, верујемо, није имао ни сликар. Cf. Grozdanov, *Saint Astios de Dyrrachion*, 87.

[78] Мијовић, *Менолоɣ*, сл. 101; Тодић, *Сӣаро Наɣоричино*, 80; Grozdanov, *Saint Astios de Dyrrachion*, 86–87.

[79] *SynaxariumCP*, Synaxaria selecta (6. јул).

[80] Архиепископ Сергий (Спасский), *Полный месяцеслов Востока* II, 177 (свети Астије 6. јул), 179 (свети Исавр 7. јул).

[81] Г. Бабић, *Краљева црква у Сӣуденици*, Београд 1987, 130, 232. таб. V.

[82] Б. Тодић, *Срӣско сликарсӣво у доба краља Милуӣина*, Београд, 1998, 352.

[83] H. Staneva, R. Rousseva, *The Church of St. Demetrius in Boboshevo, Architecture, Wall paintings, Conservation*, Sofia 2009, 44, 49. О рестаурацији и програму живописа цркве Светог Димитрија у Бобошеву cf. Х. Станева, *Реставрация на църквата „Св. Димитър" в Бобошево*, Проблеми на изкуството 3 (2005) 37–46; К. Минчева, С. Ангелов, *Църкви и манастири от Югозападна България през XV–XVII в.* I, София 2007, 31–34.

[84] Ν. Μουτσόπουλος, *Καστοριά. Παναγία Μαυριώτισσα*, Αθήνα 1967, 32, т. VII/11, сл. 22.

[85] Metropolitan Cyprian of Oropos and Fili, *The Holy Martyr Isauros*, s. l., s. d.

[86] О мозаицима и капели постоји обимна литература. Недавно је В. Паче дао исцрпну библиографију и изнео све постојеће дилеме у вези с датовањем мозаика и идентификацијом фигуре с круном на глави, у царском орнату: Pace, *Mosaici e pittura in Albania (VI–XIV secolo)*, 96–110. У истом зборнику радова студију о капели у драчком амфитеатру објавила је и Л. Мирај: L. Miraj, *The chapel in the amphitheater of Dyrrachium and its mosaics*, in: *Progetto Durrës* (2003), 245–290. За нове претпоставке у вези с датовањем зидних мозаика, као и за нове идентификације у оквиру зидног сликарства које је очувано у капели, cf. Bowes, Mitchell, *The main chapel of the Durres amphitheater*, 571–597.

[87] L. Rey, *Fouilles de la Mission française à Apollonie d'Illyrie et à Durazzo (1923–1924)*, Albania 1 (1925) 29.

[88] Rey, *op. cit.*, 30; Ducellier, *La façade maritime de l'Albanie au Moyen Âge*, 32.

мије, саграђене 1501. године, када је град пао под османску власт.[89] Последња спроведена археолошка истраживања изнела су на светло дана остатке бар четири црквене грађевине које се датују у време између V и VIII века.[90] Такође, унутар византијских зидина града откривени су остаци базилике, још необјављени. Базилика се датује у раздобље између IV и VI века, док су гробови којима је окружена датовани у време између VII и XII столећа.[91] Поред наведених грађевина чији су остаци идентификовани на терену, историјски извори дају податке о још неким сакралним објектима у самом граду. На основу хрисовуље коју је године 1084. византијски цар Алексије I Комнин издао Венецијанцима познато је да је у близини драчке луке постојала црква посвећена апостолу Андреју.[92] У Драчу је постојала и црква посвећена светим Теодорима, о којој се још ништа не зна.[93] Ниједна од наведених грађевина, међутим, не може се препознати као драчка катедрала, те стога није могуће ни утврдити када су свети Астије и свети Исавр почели заједно да се прослављају у Драчу.

Иако су расположиви подаци скромни, ипак је на основу њих могуће закључити да је култ светог ђакона Исавра био посебно развијен у Драчу, свакако од почетка XI столећа, али се посебни разлози који су на то утицали не могу расветлити. Ц. Грозданов је мишљења да су мошти светог Исавра пренете из Аполоније у Драч, али не наводи када се транслација реликвија светог ђакона у седиште провинције, односно теме, могла догодити.[94] Да су честице Исаврових моштију могле бити пренете у Драч из Аполоније, у којој је он страдао, или можда из престонице, где је, како смо показали, постојао његов гроб, сасвим је могуће, управо зато што се зна да је тај светитељ био један од патрона катедралног храма, чије се освећење није могло обавити без светитељских моштију.[95] С друге стране, чињеница да се лик светог Исавра појављује на два данас позната печата драчких митрополита, као и то што је било одређено да се на дан тог светитеља певају похвалне химне венецијанском дужду, додатна је потврда изузетног угледа који је култ ђакона Исавра уживао у Драчу.

[89] A. Meksi, *Dy bazilika mesjetare të panjohura*, Monumentet 13 (1977) 71–74; idem, *Arkitektura e kishave të Shqipërisë: shekujt VII–XV*, Tiranë 2004, 150–151 (резиме на енглеском: *Church architecture in Albania in the 7th–15th centuries*, 256); S. Santoro, A. Monti, *Carta del rischio archeologico della città di Durrës: metodologia di realizzazione e istruzioni per l'uso*, in: *Progetto Durrës. Atti del secondo e del terzo incontro scientifico*, ed. M. Bora, S. Santoro, Trieste 2004, 564; A. Hoti, *Durrës Épidamnus — Dyrrhachion*, Tirana 2006, 35.

[90] E. Nallbani, *Urban and rural mortuary practices in early medieval Illyricum. Some general considerations*, in: *The material and the ideal. Essays in medieval art and archaeology in honour of Jean-Michel Spieser*, ed. A. Cutler, A. Papaconstantinou, Leiden 2007, 51.

[91] Santoro, Monti, *Carta del rischio archeologico della città di Durrës*, 563.

[92] Ducellier, *La façade maritime de l'Albanie au Moyen Âge*, 32.

[93] *Ibid*, 32.

[94] Аутор не наводи извор на основу којег је дошао до наведеног закључка. Cf. Grozdanov, *Saint Astios de Dyrrachion*, 80.

[95] О освећењу и посвећењу цркве: V. Ruggeri, *Consacrazione e dedicazione di chiesa secondo, il Barberinianus graecus 336*, Orientalia Christiana Periodica 54 (1988) 79–118.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ – REFERENCE LIST

Acta Sanctorum Ianuarii I, Antwerpen 1643.

Acta Sanctorum Iulii II, Antwerpen 1721.

Acta Sanctorum Junii III, Antwerpen 1701.

Архиепископ Сергий (Спасский), *Полный месяцеслов Востока* II, Москва 1876 [Arkhiepiskop Sergiĭ (Spasskiĭ), *Polnyĭ mesi͡at͡seslov Vostoka* II, Moskva 1876].

Aubert R., *Isaure*, DHGE, fasc. 150 (1995), col. 131.

Бабић Г., *Краљева црква у Студеници*, Београд 1987 (Babić G., *Kraljeva crkva u Studenici*, Beograd 1987).

Bowes K., Mitchell J., *The main chapel of the Durres amphitheater. Decoration and chronology*, Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité 121/2 (2009) 571–597.

Bratož R., *Il cristianesimo aquileiese prima di Costantino. Fra Aquileia e Poetovio*, Udine 1999.

Bryer A., *Saint Asteios and the Amphitheatre Chapel in Dyrrhachion*, in: *Θυμίαμα στη μνήμη της Λασκαρίνας Μπούρα* I, Athens 1994, 41–45.

Buschhausen H. und H., *Die Marienkirche von Apollonia in Albanien. Byzantiner, Normannen und Serben im Kampf um die Via Egnatia*, Wien 1976.

Catalogue of Byzantine seals at Dumbarton Oaks and in the Fogg Museum of Art I. Italy, North of the Balkans, North of the Black Sea, ed. Nesbitt J., Oikonomidès N., Washington 1991.

Delehaye H., *Un fragment de ménologe trouvé à Jérusalem*, Analecta Bollandiana 22 (1903) 408–410 (= idem, *Synaxaires byzantins, ménologes, typica*, London 1977, VI).

DACL = *Dictionnaire d`archéologie chrétienne et de liturgie*, ed. F. Cabrol, H. Leclercq, I–XV, Paris 1924–1953.

DHGE = *Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastiques*, ed. A. Baudrillart et al., Paris 1912–2011.

Ducellier A., *La façade maritime de l'Albanie au Moyen Age: Durazzo et Valona du XI^e au XV^e siècle*, Thessaloniki 1981.

Ђурић В. Ј., *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974 (Djurić V. J., *Vizantijske freske u Jugoslaviji*, Beograd 1974).

Ђурић В. Ј., Ћирковић С., Кораћ В., *Пећка патријаршија*, Београд 1990 (Djurić V. J., Ćirković S., Korać V., *Pećka patrijaršija*, Beograd 1990).

Farlati D., *Illyrici sacri* VII, Venezia 1817.

Fedalto G., *Problemi di cronotassi e di giurisdizione nei vescovadi del Ducato di Durazzo fino alla dominazione occidentale*, in: *Studi albanologici, balcanici, bizantini e orientali in onore Giuseppe Valentini, S. J.*, Firenze 1986, 49–64.

Ferluga J., *Sur la date de la création du thème de Dyrrachium*, in: *Actes du XII^e congrès international d'études byzantines* II, Belgrade 1964, 82–92.

Ферлуга J., *Драч и драчка област пред крај X и почетком XI века*, ЗРВИ 8/2 (1964) 117–132 [Ferluga J., *Drač i dračka oblast pred kraj X i početkom XI veka*, ZRVI 8/2 (1964) 117–132].

Ферлуга J., *Драч и његова област од VII до почетка XIII века*, Глас Српске академије наика и уметности, Одељење историјских наука 5 (1986) 65–130 [Ferluga J., *Drač i njegova oblast od VII do početka XIII veka*, Glas Srpske akademije nauka i umetnosti, Odeljenje istorijskih nauka 5 (1986) 65–130].

Ferluga J., *Durazzo bizantina e gli Slavi nella Cronaca del prete Diocleate dalla metà del secolo XI alla metà del XII*, in: *Studi albanologici, balcanici, bizantini e orientali in onore Giuseppe Valentini, S. J.*, Firenze 1986, 65–74.

Fisković I., *Adriobizantski sloj zidnog slikarstva u južnoj Hrvatskoj*, in: *Starohrvatska spomenička baština. Rađanje prvog hrvatskog kulturnog pejzaža*, ed. M. Jurković, T. Lukšić, Zagreb 1996.

Fisković I., *O freskama XI i XII stoljeća u Dubrovniku i okolici*, Radovi Instituta za povijest umjetnosti 33 (2009) 22–28.

Gelzer H., *Der Patriarchat von Achrida. Geschichte und Urkunden*, Leipzig 1902.

Gouillard J., *Constantin Kavasila*, DHGE XI (1949), Paris 1949, col. 13–14.

Grozdanov C., *Saint Astios de Dyrrachion dans la peinture du Moyen âge*, in: *Αφιέρωμα στη μνήμη του Σωτήρη Κίσσα*, ed. Χ. Μαυροπούλου-Τσιούμη, Ε. Κυριακούδης, Θεσσαλονίκη 2001, 80–88 (*Aphierōma stē*

mnēme tou Sōtērē Kissa, ed. Ch. Mauropoulou-Tsioumē, E. Kyriakoudēs, Thessalonikē 2001, 80–88).
Grumel V., *Titulature de métropolites byzantins. I. Les métropolites syncelles*, Études byzantines 3 (1945) 114.
Hadermann-Misguich L., *Kurbinovo: les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XII^e siècle*, Bruxelles 1975.
Halkin F., *Manuscrits grecs de Paris. Inventaire hagiographique*, Bruxelles 1962.
Halkin F., *Novum Auctarium bibliothecae hagiographicae Graecae*, Bruxelles 1984.
Hirschfeld G., et al., *Apollonia*, in: *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft. Neue Bearbeitung* II/1, ed. G. Wissowa, Stuttgart 1895, 111–117 (Nos. 1–32).
Hoti A., *Durrës Épidamnus – Dyrrhachion*, Tirana 2006.
Ioannes Diaconus, *Istoria Veneticorum*, in: *Cronache*, ed. G. Fedalto, L. A. Berto, Roma–Gorizia 2003, lib. IV, 48.
Itinerarium Hierosolymitanum, in: *Itinerarium Antonini Augusti et Hierosolymitanum*, ed. G. Parthey, M. Pinder, Berolini 1848, 285–286.
Иванишевић В., *Печат Константина митрополита Драча из збирке Народног музеја у Лесковцу*, Лесковачки зборник 52 (2012) 7–12 [Ivanišević V., *Pečat Konstantina mitropolita Drača iz zbirke Narodnog muzeja u Leskovcu*, Leskovački zbornik 52 (2012) 7–12].
Јовановић М., *О Водочи и Вељуси после конзерваторских радова*, Зборник на Штипскиот народен музеј 1 (1959) 127–129 [Jovanović M., *O Vodoči i Veljusi posle konzervatorskih radova*, Zbornik na Štipskiot naroden muzej 1 (1959) 127–129].
Janin R., *La géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin. Première partie. Le siège de Constantinople et le Patriarcat oecuménique. Tome III. Les églises et les monastères*, Paris 1953.
Janin R., *Dyrrachium*, DHGE XIV, Paris 1960, cols. 1248–1252.
Jerphanion G. de, *L'attribut des diacres dans l'art chrétien du Moyen Âge en Orient*, in: *Mélanges à Spyridon Lampros*, Athènes 1935, 403–416.
Kantorowicz E., *Laudes regiae. A study in liturgical acclamations and medieval ruler worship*, Berkeley – Los Angeles 1946.
Koder J., Trapp E., *Katalog der griechischen Handschriften im Staatsarchiv zu Tirana*, JÖB 17 (1968) 197–214.
Koren A., *Asteio (Astio, Aberisto), vescovo di Durazzo, santo, martire*, in: *Biblioteca Sanctorum* II, Roma 1962, 512.
Korunovski S., Dimitrova E., *Macédoine byzantine. Histoire de l'art macédonien du IX^e au XIV^e siècle*, Paris 2006.
Laurent V., *Le corpus des sceaux de l'Empire byzantin. L'Église*, vol. 5/1–3, Paris 1963–1972.
Лазарев В., *Историја византијског сликарства*, Београд 2004 (Lazarev V., *Istorija vizantijskog slikarstva*, Beograd 2004).
Leclercq H., *Diacre*, DACL IV (1920), cols. 738–746.
Luchesi G., *Isauro, diacono, Basilio, Innocenzo, Felice, Pelegrino ed Ermia*, in: *Biblioteca Sanctorum* VII, Roma 1966, cols. 946–947.
Majeska G., *Russian travelers to Constantinople in the fourteenth and fifteenth centuries*, Washington 1984.
Malamut E., *Sur la route des saints byzantins*, Paris 1993.
Maraval P., *Lieux saints et pèlerinages d'Orient. Histoire et géographie des origines à la conquête arabe*, Paris 2004².
Марковић М., *Иконографски програм најстаријег живописа цркве Богородице Перивлепте у Охриду*, Зограф 35 (2011) 119–143 [M. Marković, *Ikonografski program najstarijeg živopisa crkve Bogorodice Perivlepte u Ohridu*, Zograf 35 (2011) 119–143].
Meksi A., *Dy bazilika mesjetare të panjohura*, Monumentet 13 (1977) 71–74.
Meksi A., *Arkitektura e kishave të Shqipërisë: shekujt VII–XV*, Tiranë 2004.
Мијовић П., *Менолог. Историјско-уметничка истраживања*, Београд 1973 (Mijović P., Menolog. *Istorijsko-umetnička istraživanja*, Beograd 1973).
Миљковиќ-Пепек П., *Делото на зографите Михаило и Еутихиј*, Скопје 1967 (Miljković-Pepek P., *Deloto na zografite Mihailo i Eutihij*, Skopje 1967).
Миљковиќ-Пепек П., *Комплексот цркви во Водоча. Дел од проектот за конзервација и реставрација на водочкиот комплекс*, Скопје 1975 (Miljković-Pepek P., *Kompleksot crkvi vo Vodoča. Del od proektot za konzervacija i restavracija na vodočkiot kompleks*, Skopje 1975).
Минчева К., Ангелов С., *Църкви и манастири от Югозападна България през XV–XVII в.* I, София 2007 (Mincheva K., Angelov S., *T͡sŭrkvi i manastiri ot i͡ugozapadna Bŭlgarii͡a prez XV–XVII v.* I, Sofii͡a 2007).
Miraj L., *The chapel in the amphitheater of Dyrrachium and its mosaics*, in: *Progetto Durrës. L'indagine sui beni culturali albanesi dell'antichità e del Medioevo: tradizioni di studio a confronto*, ed. M. Bora, S. Santoro, Trieste 2003, 245–290.
Мирковић Л., *Православна литургика или наука о богослужењу Православне источне цркве. Други, посебни део*, Београд 1982 (Mirković L., *Pravoslavna liturgika ili nauka o bogosluženju Pravoslavne istočne crkve. Drugi, posebni deo*, Beograd 1982).
Μουτσόπουλος Ν., *Καστοριά. Παναγία Μαυριώτισσα*, Αθήνα 1967 (Moutsópoulos N., *Kastoria. Panagia Mauriōtissa*, Athēna 1967).
Nallbani E., *Urban and rural mortuary practices in early medieval Illyricum. Some general considerations*, in: *The material and the ideal. Essays in medieval art and archaeology in honour of Jean-Michel Spieser*, ed. A. Cutler, A. Papaconstantinou, Leiden 2007, 47–61.
Николовски А., Ќорнаков Б., Балабанов К., *Споменици на културата во НР Македонија*, Скопје 1961 (Nikolovski A., Kornakov B., Balabanov K., *Spomenici na kulturata vo NR Makedonija*, Skopje 1961).
Oikonomidès N., *Les listes de préséance byzantines des IX^e et X^e siècles*, Paris 1972.
Omont H., *Inventaire sommaire des manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale* II, Paris 1888.
Pace V., *Mosaici e pittura in Albania (VI–XIV secolo). Stato degli studi e prospettive di ricerca*, in: *Progetto Durrës. L'indagine sui beni culturali albanesi dell'antichità e del Medioevo: tradizioni di studio a confronto*, ed. M. Bora, S. Santoro, Trieste 2003, 110–111.
Πάλλας Δ. Ι., *Μελετήματα λειτουργικά – αρχαιολογικά*, Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών 24 (1954) 158–184 [Pallas D. I., *Meletēmata leitourgika – archaiologika*, Epetēris Hetaireias Vyzantinōn Spoudōn 24 (1954) 158–184].
Peković Ž., *Četiri elafitske crkve*, Dubrovnik 2008.
PG = Patrologia Graeca, ed. J. P. Migne, vols. 1–161, Paris 1857–1866
Pitsakis K. G., *Personae non sunt multiplicandae necessitate. Nouveaux témoignages sur Constantin Kabasilas*, in: *Zwischen Polis, Provinz und Peripherie. Beiträge zur byzantinischen Geschichte und Kultur*, ed. L. M. Hoffmann, Wiesbaden 2005, 491–513.
Поповић Ј. С., *Житија светих за јули*, Београд 1975 (Popović J. S., *Žitija svetih za juli*, Beograd 1975).
Поповић Ј. С., *Житија светих за јуни*, Београд 1975 (Popović J. S., *Žitija svetih za juni*, Beograd 1975).
Радонић Ј., *Дубровачка акта и повеље*, Београд 1934 (Radonić J., *Dubrovačka akta i povelje*, Beograd 1934).
Réau L., *Iconographie de l'art chrétien* II, Paris 1958.
Rey L., *Fouilles de la Mission française à Apollonie d'Illyrie et à Durazzo (1923–1924)*, Albania 1 (1925) 29–30.
Ruggeri V., *Consacrazione e dedicazione di chiesa secondo, il Barberinianus grecus 336*, Orientalia christiana periodica 54 (1988) 79–118.
Salaville S., Nowack G., *Le rôle du diacre dans la liturgie orientale*, Paris 1962.
Santoro S., Monti A., *Carta del rischio archeologico della città di Durrës: metodologia di realizzazione e istruzioni per l'uso*, in: *Progetto Durrës. Atti del secondo e del terzo incontro scientifico*, ed. M. Bora, S. Santoro, Trieste 2004, 563–564.
Schwartz E. C., *The Saint Stephen Icon*, in: *Four Icons in the Menil Collection*, ed. B. Davezac, Houston 1992.
Снегаров И., *История на Охридската архиепископия* I, София 1924 (repr. 1995) [Snegarov I., *Istorii͡a na Okhridskata arhiepiskopii͡a* I, Sofii͡a 1924 (repr. 1995)].
Станева Хр., *Реставрация на църквата „Св. Димитър" в Бобошево*, Проблеми на изкуството 3 (2005) 37–46 [Staneva Hr., *Restavrat͡sii͡a na t͡sŭrkvata „Sv. Dimitŭr' v Boboshevo*, Problemi na izkustvoto 3 (2005) 37–46].
Staneva H., Rousseva R., *The Church of St. Demetrius in Boboshevo, Architecture, Wall paintings, Conservation*, Sofia 2009.
Ștefănescu J. D., *L'illustration des liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient*, *Annuaire de l'Institut de philologie et d'histoire orientales* III (1935) 455–456.
SynaxariumCP = *Synaxarium ecclesiae Constantinopolitanae e codice Sirmondiano nunc Berolinensi*, ed H. Delehaye, Bruxelles 1902.
Šafarik J., *Acta archivi Veneti spectantia ad historiam Serborum et reliquorum Slavorum meridionalium* II, Beograd 1862.
Thallóczy L., Jireček K., Sufflay E., *Acta et diplomata res Albaniae mediae aetatis illustrantia. Collegerunt et digesserunt dr Ludovicus de Thalóczy, dr Constantinus Jireček et dr Emilianus de Sufflay* I, Wien 1913–1918.
Тодић Б., *Грачаница. Сликарство*, Београд–Приштина 1988 (Todić B., *Gračanica. Slikarstvo*, Beograd–Priština 1988).
Тодић Б., *Старо Нагоричино*, Београд 1993 (Todić B., *Staro Nagoričino*, Beograd 1993).
Тодић Б., *Српско сликарство у доба краља Милутина*, Београд 1998 (Todić B., *Srpsko slikarstvo u doba kralja Milutina*, Beograd 1998).
Vetus Martyrologium Romanum, s. l., 1956.
Zakos G., *Byzantine Lead Seals* II, Bern 1984.
Zanichelli G. Z., *Lo stato degli studi e il dibattito critico sugli* scriptoria *in Albania*, in: *Progetto Durrës. L'indagine sui beni culturali albanesi dell'antichità e del Medioevo: tradizioni di studio a confronto*, ed. M. Bora, S. Santoro, Trieste 2003, 63–92.

ЗОГРАФ 36 (2012) [1–12]

Cult of the St. Isauros in Durres

Dubravka Preradović

Despite the importance the city of Durres had throughout the Middle Ages, under Byzantine rule and later, during the Norman and Venetian domination, information about the saints who were venerated in this city and about the sacral buildings of Durres is still scarce. This paper discusses the sources that provide information about the cult of the holy martyr Isauros, whose presence in this city was confirmed in the period from the start of the eleventh to the end of the fourteenth century, and the reasons that led to this saint being particularly venerated in this city.

Isauros was the deacon in Athens at the time of the emperor Numerian (283–284 A.D.), from where he went to Apollonia, together with Basil and Innocentius, where he received the wreath of martyrdom with those who accompanied him. The group of martyrs, headed by St. Isauros, is celebrated on July 6 in the *Menologion of Basil II*, i.e. on July 7 in the *Synaxarium of Constantinople*. Cardinal Cesare Baronio (1538–1607), listed this group of martyrs in the *Roman Martyrologue*, according to which they are celebrated on June 17. Moreover, Baronio stated that Apollonia, the place where this group of martyrs perished, is located in Macedonia, which subsequent compilers of church calendars have accepted.

In the manuscript of the menaion for the months March to August, from 1071 (*Cod. Paris 1614*, fol. 140rv), are preserved the *akolouthia* and canon written in the acrostic, which mention numerous miracles that took place at the grave of this holy deacon, in the church dedicated to him in Constantinople. However, this church, or chapel, has not been identified.

The earliest known monumental representation of St. Isauros is the one in the Church of St. Leontius in Vodoča, the cathedral of the bishops of Strumica (1037). Almost simultaneously, the image of the holy deacon appeared on the seal of Laurentius, the metropolitan of Durres, who can be identified with the bishop whose tenure is dated in the years between 1026 and 1054. By all accounts, the cult of St. Isauros was present in Durres before the time when Laurentius was consecrated as bishop of the church of Durres, which is the reason why Isauros appears on the metropolitan's seal. Besides the seal of Metropolitan Laurentius, St. Isauros also appeared on the seal of Constantine, the metropolitan of Durres, possibly Constantine Kabasilas, of which three specimens are known that came from the same *boulloterion*, the best preserved bulla of which was discovered on the archaeological site of Hissar. This seal is dated to the period between the end of the twelfth and the start of the thirteenth century.

The proof of the particular respect St. Isauros enjoyed in Durres at the start of the thirteenth century is a document from the period when Durres was under Venetian control. According to the document, issued in 1210 in the Rialto Palace, the population of Durres vowed to sing "laudes" five times a year for the Venetian doge, on the days of the most important Christological feasts and on the feast days of St. Mark and St. Isauros. The fact that the instruction in the aforesaid document was for the hymn of praise to be sung for the doge of Venice also on the day of St. Isauros shows that he was probably celebrated as the patron of the city, like St. Mark in Venice.

St. Isauros, together with the St. martyr Astius, the first bishop of Durres, was the patron of the Durres cathedral, testimony of which is a document from 1383. Despite the fact that the Lives of these two saints are not connected, and that a logical pair of saints was created – a bishop and a deacon – who were celebrated jointly as the patrons of the main church in Durres, it is not possible to determine at which moment the joint celebration of St. Isauros and St. Astius began in Durres. Although the earliest written data about the Durres cathedral originates from the late medieval period, it is reasonable to assume that this would be a church from an earlier period, i.e. from the period of Byzantine domination over this city. However, this building has not been identified, which is not surprising, considering that, with the exception of the known chapel in the amphitheatre, the sacral buildings of Durres are known on the basis of the modest archaeological remains or thanks to written sources.

Not a single monumental representation of these two saints has been found in Durres. Except in Vodoča (around 1037), St. Isauros was depicted in the Church of St. Nicholas on the island of Koločep in the first decades of the twelfth century and, possibly, in the Church of St. John in Šilovo Selo on the island of Šipan. St. Isauros and St. Astius are depicted in medallions on the southern wall of the altar bay of the Church of the Holy Apostles in the Patriarchate of Peć (around 1260). Both saints are included in the decorative programme of the altar area of the Church of the Virgin Peribleptos in Ohrid (around 1294/1295). In the Church of St. George in Staro Nagoričino, St Astius and St. Isauros are represented within the Menologion. St. Isauros is also depicted in the lower register of the diakonikon of the King's Church in Studenica, with not such a common attribute – a book in his hand. He is also presented in the medallion in the vestiary of the katholikon of the monastery of Hilandar. The images of this deacon are also known in the painting of the post-Byzantine period, in the Church of St. Demetrius in Bobośevo (after 1488), and in the Chapel of St. John the Theologian in the Church of Panagia Mauriotissa in Kastoria (1537–1552).

Although the data is modest, it is still possible to conclude that the cult of the holy deacon Isauros was particularly cultivated in Durres, certainly from the start of the eleventh century. Considering that St. Isauros was the co-patron of the cathedral church, it is also possible that particles of the remains of the saint deacon were brought to Durres at one point from Apollonia, where he perished or, perhaps, from the capital, where his tomb was located. Moreover, the fact that the image of St. Isauros can be seen today on the two well-known seals of the metropolitans of Durres, and that it was ordered that hymns of praise for the doge of Venice were to be sung on the day of this saint, represent additional confirmation of the exceptional status the cult of St. Isauros had in Durres.

Сполије из Никољца*

Светлана Пејић**

Републички завод за заштиту споменика културе, Београд

UDC 726.59.033:73](497.11 Nikoljac)»653»
73.027.2.033(497.11 Bijelo Polje)
DOI 10.2298/ZOG1236013P
Оригиналан научни рад

Две сполије с преплетном пластиком уграђене у зид цркве Светог Николе у Никољцу, досад непознате, део су збирке уломака раније откривених у бјелопољској цркви Светог Петра. Компаративна анализа обухватила је мноштво преромaничког материјала, а спроведена је како би се утврдили време настанка фрагмената и припадност одређеном каменорезачком кругу, али и да би се препознале њихове могуће првобитне позиције у литургијском намештају цркве за коју су клесани.

Кључне речи: црква Светог Петра у Бијелом Пољу, црква Светог Николе у Никољцу, преромaника, рељеф, олтарска преграда, киворij

Two, so far unknown, spolia with carved interlace ornaments, built into the wall of the Church of St. Nicholas in Nikoljac are analyzed. These spolia are a part of the collection of fragments discovered earlier in the Church of St. Peter in Bijelo Polje. A comparative analysis was performed on a multitude of pre-Romanic material, in order to determine the time when they were made and whether they originated from any specific circle of stonemasons, and also to identify the initial position of the fragments in the liturgical church furniture for which they had been carved.

Keywords:Church of St Peter at Bijelo Polje; Church of St Nicholas at Nikoljac; pre-Romanesque period; stone relief; altar screen; ciborium

Тробродна куполна црква Светог Николе у Никољцу, данашњем предграђу Бијелог Поља, лежи на десној обали Лима. Њен архитектонски склоп, дуго загонетан по питању хронологије, настао је у последњим деценијама XIV столећа, како су несумњиво показали резултати недавно спроведених систематских археолошких истраживања.[1] Већа грађевинска обнова, у којој је црква добила данашњи облик, збила се у првим деценијама XVI века. На јужној фасади јужног брода тог импозантног здања постоје два уломка камене пластике која су приликом последњег малтерисања остављена видљивим: један је уграђен као лучни оквир западног прозора, а педесетак сантиметара источније и приближно у висини потпрозорника из малтера израња још један камени комад с клесаним украсом (сл. 1). Елемент у облику паралелопипеда, од порозног пешчара крупнозрнасте структуре и светлоокер тона, дуг 28 cm и висок 18 cm, чува оквире на својим подужним странама, као и на источној страни (сл. 2). Исклесани мотив састоји се од ромбоидног поља које испуњава крст са краковима завршеним срцоликим бршљановим листовима, какви су обликовани и у међупросторима ромбоида. Судећи по прелому, исти мотив понављао се дуж првобитне форме на несачуваном наставку уломка. Друга сполија, лучни перваз прозора, има забатни облик над сегментом лука једноставне профилације, ширем од лука отвора (сл. 3).[2] Његове сачуване димензије су 63 × 32 cm, а изведен је у тврдом кречњачком камену ситног зрна и светлосиве боје. Клесани мотив тимпанонског поља чине низови радијално постављених двочланих троуглова, с ромбоидима неједнаког облика и обраде у вертикалној оси, на месту сусрета трака троуглова. Међупростор преломљених аркада горњих низова испуњен је вишепрутим троугловима, док су између аркада ободног низа обликоване испупчене капљице. Забатно поље испуњено троугловима оивичавају куке једнопрутих тела и спиралних глава, усмерене ка врху забата. Размеђе украса тимпанонског поља и оквира није наглашено. У погледу технике извођења, запажа се да клесари користе искључиво длето, чак и у обликовању срцоликих листова и средишта спирала глава кука, где би се очекивала употреба сврдла. Сигурно вођене лини-

* Рад је настао у оквиру пројекта *Српска средњовековна уметност и њен европски контекст* (ев. бр. 177036), који финансира Министарство за науку и технолошки развој Републике Србије.

** svetlana.pejic@yuheritage.com

[1] Археолог мр Предраг Лутовац, који је од средине децембра 2009. до средине јануара 2010. године руководио истраживањима унутар цркве, објавио је извештаје о радовима: *Црква Св. Николе (Никољац) код Бијелог Поља*, Свевиђе 59 (Беране 2010) 31–34; *Црква Св. Николе (Никољац) код Бијелог Поља 2*, Свевиђе 60 (2010) 25–28; *Археолошка истраживања цркве Св. Николе (Никољац) код Бијелог Поља*, Гласник Друштва конзерватора Србије 35 (2011) 107–111.

[2] Донедавно је био видљив само доњи део сполије. Фотографија снимљена 1983. године – у време када је, у оквиру радова Републичког завода за заштиту споменика културе Црне Горе, обијен стари истрошени фасадни малтер ради замене малтером који и данас покрива спољна лица зидова – показала је изворни сачувани облик. У склопу истраживачких радова на цркви јула 2012. године тај фрагмент камене пластике ослобођен је малтерног слоја. – За разумевање и сарадњу на предузетом послу посебну захвалност дугујемо колеги Здравку Минићу, сараднику Завичајног музеја у Бијелом Пољу, који нам је ставио на располагање фотографију из музејске документације, као и колеги мр Предрагу Лутовцу, директору Полимског музеја из Берана, и његовом сараднику Мишку Трифуновићу, који су се постарали за то да се малтер са сполије стручно уклони и да се рељеф пажљиво очисти и презентује.


Сл. 1. Црква Светог Николе у Никољцу, јужни изглед (фото Н. Милијашевић)
Fig. 1. Church of St. Nicholas at Nikoljac, view from the south (photo N. Milijašević)


Сл. 2. Црква Светог Николе у Никољцу, паралелопипедна сполија (фото Р. Човић)
Fig. 2. Church of St. Nicholas at Nikoljac, reused parallelopiped (photo R. Čović)

је мотива одају рутинираност мајсторске руке. Позађе је глатко, без пиковања, а трагова бојења нема.

Сполије су уграђене у зид приликом обнове урушених оригиналних делова никољачке цркве, када су президане горње партије јужног зида, бар део четвртобличастог свода јужног брода и можда купола. Оне, међутим, примарно не припадају градиву старије цркве Светог Николе, већ скупини клесаних уломака откривених током археолошких истраживања бјелопољске цркве Светог Петра, што лежи на супротној, левој обали Лима. Будући да сполије с преплетном пластиком из Никољца до сада нису запажене у литератури, као и да је извесно то да су део познате клесане заоставштине из цркве кнеза Мирослава, хронолошки и функционално различито тумачене, намера нам је да ту целину још једном подробно размотримо. Подстицај за настанак наредних редова пронађен је у корисном прегледу средњовековне архитектуре и скулптуре у Приморју који је академик Гојко Суботић приредио пре тачно пола столећа (1963), а они налазе сигурно упориште у добро проученом и публикованом наслеђу раносредњовековне камене пластике на јадранском приобаљу и у континенталном залеђу. Како је сав светопетровски материјал анепиграфски и аниконичан, у методолошком смислу најпримеренијом смо сматрали компаративну анализу мотива, пошто она доприноси како поузданијем установљавању доба настанка рељефа тако и препознавању оригиналних целина којима су припадали очувани уломци.

Малена црква Светог Петра мноштвом својих особености и слојевитом историјом, која се прати бар од краја XII века, дуго заокупља пажњу истраживача. Не упуштајући се у појединости нити у низ питања на која у науци не постоје усаглашени одговори – почев од оног суштинског, о томе да ли је реч о цркви коју је хумски кнез Мирослав подигао или пак обновио – најпре ћемо укратко подсетити на неспорна сазнања о њеном настанку и променама архитектонске структуре.[3] Подигнута је на месту старије цркве и због коришћења старије градње има правоугаону апсиду и са спољне и са унутрашње стране, па следе – у правцу запада – полуобличасто засведен источни травеј, надвишен узани травеј с попречним сводом, дакле трансепт у ширини брода с малим квадратним кубетом лантерном, као и полуобличасто засведен западни травеј. Просторна подела дефинисана је паровима пиластара. Уз такво језгро најпре су пред западним прочељем дограђени спратни трем и две моћне куле, потом су зазидани отвори трема, а уз западни травеј скучене цркве изграђени су јужни анекс и северни параклис. Доградње, извођене закључно с првим деценијама XIV века, могле су бити условљене промењеним литургијским потребама, јер је од средине XIII века задужбина кнеза Мирослава функционисала као катедра Хумске епископије. Будући да је од почетка XVIII па све до почетка XX столећа служила као џамија, црква је, саображавајући се исламском култу, доживела низ рушења, измена и адаптација, да би током последњих стотину година поново служила као православни храм. Захваљујући стручним истраживањима и проучавањима током 1955–1957, као и рестаураторским радовима изведеним 1961–1962, у великој мери враћен јој је претпостављени изворни изглед.[4]

Међу мноштвом фрагмената секундарне, морфолошки и хронолошки разнородне архитектонске пластике тек неколико има рељефне преплетне мотиве. Радивоје Љубинковић класификовао је, датовао и презентовао скулптоване комаде непосредно после налаза. Уочио је да међу њима постоје разлике у врсти камена и украсу, па је један уломак с мотивом куколике спирале оценио као типично преромантички, смештајући га у период од IX до XII века (сл. 4/1а), док је за делове двеју плоча (слике 4/2 и 4/3) – парапетних или оних ковчега саркофага, како је претпостављао – и за један оштећен капител сматрао да показују двојство утицаја, из Приморја и из Византије,

[3] Последња је, аналитички детаљно и с претресањем целокупне старије литературе, о цркви писала М. Чанак-Медић, *Архитектура Немањиног доба II. Цркве у Полимљу и на Приморју*, Београд 1989, 47–84. V. и новије наслове: I. Fisković, *Prilog proučavanju porijekla predromaničke arhitekture na južnom Jadranu*, Starohrvatska prosvjeta 15 (1985) 133–161, о бјелопољској цркви посебно 158; T. Marasović, *Dalmatia praeromanica. Ranosrednjovjekovno graditeljstvo u Dalmaciji. 1. rasprava*, Split–Zagreb 2008, 413–414.

[4] О конзерваторским радовима посебно: И. Здравковић, *Резултати архитектонских испитивања на цркви Св. апостола Петра у Бијелом Пољу*, Старине Црне Горе I (1963) 83–95; J. Нешковић, *Конзерваторско-рестаураторски радови на цркви Св. Петра у Бијелом Пољу*, Старине Црне Горе I (1963) 97–110; R. Ljubinković, *Iskopavanja na crkvi Svetog Petra u Bijelom Polju*, in: *Materijali IV*, red. N. Tasić, Beograd–Titograd 1967, 103–110.

и да, према аналогијама, могу потицати с краја XII века.[5] Накнадно, приликом разградње турских просторија са северне стране цркве, откривен је још један фрагмент пластике с мотивом двопрутих троуглова и кука по ободу (сл. 4/1б), чиме је употпуњен број досад познатих уломака с преплетном пластиком.[6] У потоњој литератури углавном је прихваћено датовање целокупног репертоара клесане пластике у XI–XII век, без упуштања у разматрање разлика између рељефа уломака.[7] Накнадно размотривши фрагменте са становишта мотива и профила, Јован Нешковић начинио је идеалну реконструкцију олтарске преграде, по којој је она затварала апсиду цркве и била истурена ка наосу у облику ћириличког слова П. Изворне елементе с клесаним украсом – две парапетне плоче, стубић с капителом и забат који пресеца архитравну греду – допунио је, према предроманичким аналогијама, деловима који су недостајали, а време настанка преграде опрезно је одредио као „предмирослављево“.[8] У докторској дисертацији у којој је монографски обрадио историју и архитектуру цркве Светог Петра Драган Нагорни у потпуности је прихватио Нешковићеву реконструкцију преграде, одређеније је везујући за крај XI или почетак XII века.[9] Последња се тим питањима бавила Милка Чанак-Медић, која је понудила унеколико другачије, типичније идејно решење, с правом претпоставила да се преграда налазила на уобичајеном месту, између источног пара пиластара, и изразила уверење да је читава преграда из „предмирослављевог“ времена „однекуд донета и уграђена у Мирослављеву цркву“.[10]

Новооткривени фрагменти клесаног украса из цркве Светог Николе у Никољцу увећавају број познатих елемената, али истовремено чине сложенијом предочену слику. Никољачки паралелопипедни фрагмент има истоветан мотив украса какав је клесан на горњем гредном профилу плоче чије је поље украшено низовима двопрутих троуглова (уп. слике 2 и 4/2). Згуснути мотив оквира – у стилском раскораку с разређеним ритмом крупних троуглова који позадину плоче остављају видљивом и слободном, а за које ближих аналогија нема – наводио је на претпоставке о утицајима средњовизантијске камене пластике као и фреско-сликаних мотива.[11] Драгоценост никољачког уломка лежи у томе што је он сачувао потпуне податке о оквирима и ликовном решењу мотива листа у угловима, који до сада није био познат. Управо се појединост уметања листа у угао профила исказује као једна од кључних не само за датовање него и за препознавање клесарске радионице у којој је плоча могла настати. Суптилне анализе мотивâ и њиховог односа према расположивом простору показале су да уметање пуних представа листа (а не полулиста) – без обзира на флоралну врсту и њену стилизацију, као и на везу коју лист остварује са оквиром – обележава обраду угаоних поља у јужнодалматинским радионицама од средине X до средине XI века,[12] што одликује и которске радионице.[13] Томе у прилог иде и уска једноделна преломљена линија провучена између троуглова при дну светопетровске плоче (сл. 4/2), један од омиљених мотива у разноврсном репертоару украса тих радионица, радо коришћен и у потоње доба,[14] као и постојање двопруте траке у комбинацији с вишечланим структурама не само у украсу стонске цркве Светог Михаила него и у широј области Пељешца,[15] на Превлаци[16] и у Котору.[17] Пандан тој светопетровској плочи јесте друга, од исте врсте крупнозрног камена, која и на пољу и на горњој профилисаној рубној траци исклесаној



Сл. 3. Црква Свеϩтог Николе у Никољцу, забаϩтна сϩолија (фоϩто П. Луϩтовац)
Fig. 3. Church of St. Nicholas at Nikoljac, reused gable (photo P. Lutovac)

из истог каменог блока има само један вегетабилни мотив: двочлане вијугаве гранчице које се завршавају тролистом налик крину, при чему је украс дискретан и готово нежно распоређен по пољу позађа (сл. 4/3). Сличне

---

[5] Р. Љубинковић, *Хумско еϩархиско власϩтелинсϩтво и црква Свеϩтог Пеϩтра у Бијелом Пољу*, Старинар 9–10 (1959) 108–109, сл. 10–12.

[6] Нешковић, *Конзерваϩторско-ресϩтаураϩторски радови*, 108 и сл. 14.

[7] Ј. Максимовић (*Скулϩϩтура*, in: *Исϩторија Црне Горе* 2/1, Титоград 1970, 206 и сл. 50–53) сматра да сви фрагменти потичу с краја XII века; Ј. Максимовић, *Срϩска средњовековна скулϩϩтура*, Нови Сад 1971, 40 и сл. 47–48 (XI–XII век); Ј. Максимовић, *Камен*, in: *Исϩторија ϩримењене умеϩтносϩти код Срба. I ϩом. Средњовековна Србија*, Београд 1977, 238–243 и сл. 18 (XI–XII век); Чанак-Медић, *op. cit.*, 66, 68 и сл. 65, 67–69; О. Кандић, *Архиϩтекϩтура средњовековних олϩтарских ϩреграда у ϩравославним црквама Србије*, in: *Симϩозијум „Иконосϩтас као духовни и кулϩтурни ϩечаϩт ϩравославних хришћана“. Зборник радова*, Крагујевац 2007, 42–43; Т. Пејовић, А. Чиликов, *Православни манасϩтири у Црној Гори*, Подгорица–Београд 2011, 343 (крај XII века). Само Ђ. Јанковић (*Срϩско ϩоморје од VII до X века*, Београд 2007, 155 и сл. 171.1–2) износи разлоге за датовање фрагмената у крај IX или почетак X века.

[8] Ј. Нешковић, *Сϩтари камени иконосϩтас цркве св. Пеϩтра у Бијелом Пољу*, Zbornik zaštite spomenika kulture 19 (1968) 85–94.

[9] D. Nagorni, *Die Kirche Sv. Petar in Bijelo Polje (Montenegro). Ihre Stellung in der Geschichte der serbischen Architektur*, München 1978, 187–190 et passim.

[10] Чанак-Медић, *op. cit.*, 64–68, цитат са стр. 66, 68. Ауторка преузима и коментарише Нешковићев цртеж преграде (сл. 6) не доносећи графичко решење идеалне реконструкције какву предлаже.

[11] Љубинковић, *Хумско еϩархиско власϩтелинсϩтво*, 109. Ј. Нешковић (*Сϩтари камени иконосϩтас*, 86) изражава резерву према средњовизантијским аналогијама и као паралелу наводи пластику из Колочепа с краја XI века; тако и Чанак-Медић: *op. cit.*, 66; Љубинковићеве аналогије прихвата Ј. Максимовић (*Скулϩϩтура*, 206; *Срϩска средњовековна скулϩϩтура*, 40).

[12] M. Jurković, *Prilog određivanju južnodalmatinske grupe predromaničke skulpture*, Starohrvatska prosvjeta 15 (1985) 183–197.

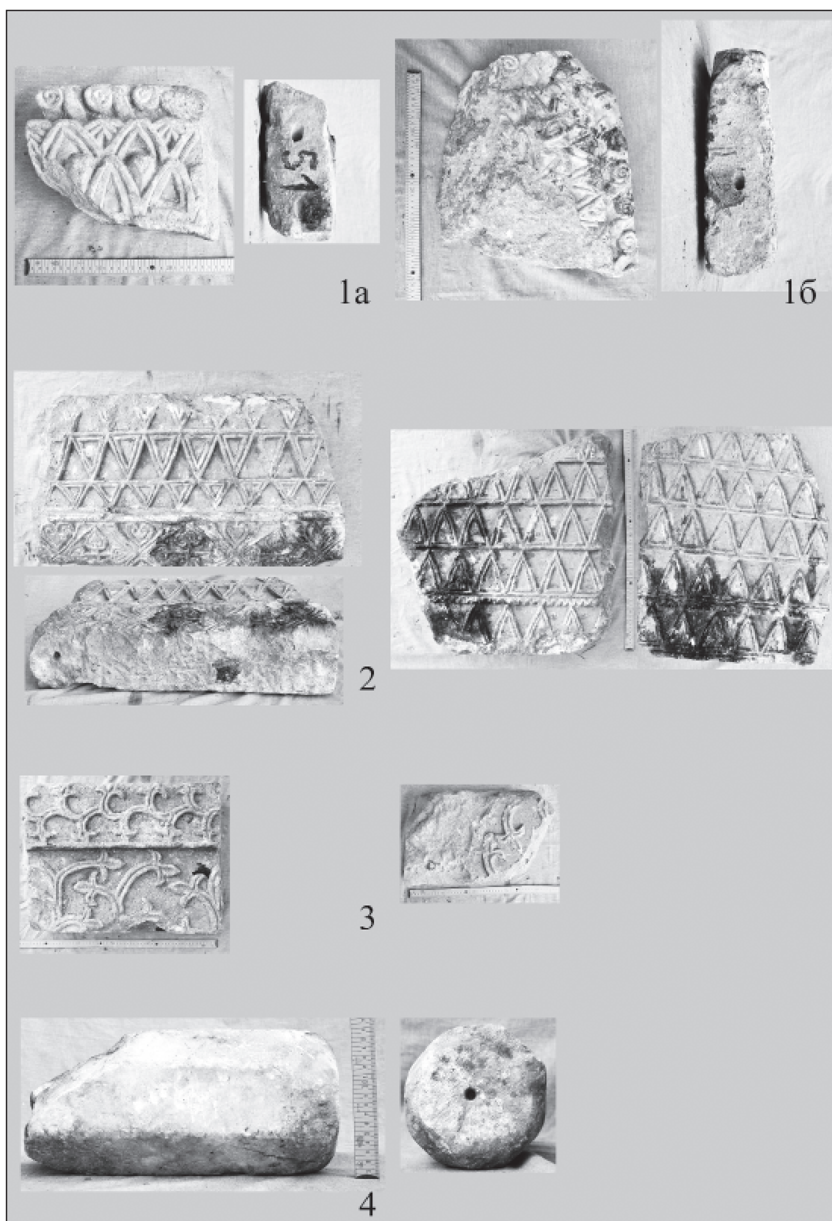
[13] Cf. З. Чубровић, *Дјела једне клесарске радионице у коϩторској цркви Св. Михаила*, Годишњак Поморског музеја у Котору 41–42 (1993–1994) 45–50.

[14] Jurković, *op. cit.*, 187 и сл. 7, 17, 21.

[15] M. Jurković, *Prilog proučavanju pleterne skulpture na području poluotoka Pelješca*, Starohrvatska prosvjeta 13 (1983) 165–182.

[16] Cf. В. Кораћ, *Осϩтаци манасϩтира Св. Арханђела Михаила на Превлаци*, Старинар 51 (2002) 138–141, T IV, V, br. 97 и сл. 25, 27 (са старијом литературом).

[17] V. n. 13; cf. и уломке олтарске преграде и три киворија из которског мартиријума Светог Трипуна, датоване у средину или другу половину IX века: M. Čanak-Medić, Z. Čubrović, *Katedrala Svetog Tripuna u Kotoru. Istorija, arhitektura, arhitektonska plastika i liturgijski nameštaj*, Kotor 2010, 29–36 и сл. 18, 21, 25–29.



Сл. 4. Црква Светог Петра у Бијелом Пољу, фрагменти плетерне пластике: 1а и 1б. уломци забата с кукама по ободу; 2. уломци плоче с троугловима; 3. уломци плоче с гранчицама; 4. фрагмент осмостраног стуба (фото Н. Милијашевић)

Fig. 4. Church of St. Peter at Bijelo Polje, fragments of carved interlace ornaments: 1a and 1b. fragments of a gable with hooks along the edges; 2. fragments of a tablet with triangles; 3. fragments of a tablet with twigs; 4. fragment of an octagonal column (photo N. Milijašević)

двопруте гранчице са стилизованим криновима постоје на фрагментима из средње Далмације и с Лопуда,[18] из Котора, али и у залеђу, на уломцима олтарских преграда из Зенице (приближно око 1089) и цркве Светог Срђа у Брези (шире датованим у X–XII век), на пример.[19]

Ма колико међусобно различит, растресит украс обеју плоча одступа од естетике и типично прероманичког схватања простора, сажетог у принципу *horror vacui*. Ипак, одбир који искључује фигуралне мотиве, стилизација, као и плитко клесање, не допуштају хронолошко одређење које би те уломке значајније приближило романици. Сродност са уметничком средином из које потичу аналогије, с једне стране, и извесна рустичност у изради и удаљеност полимског подручја од центара у јадранском приобаљу, с друге, упућују на то да би ваљано датовање могло подразумевати средину XI века или тек нешто позније доба.

Другој целини припадају никољачка натпрозорна сполија и два фрагмента забата из цркве Светог Петра (уп. слике 3, 4/1а и 4/1б). За одређивање времена њиховог настанка значајан би најпре могао бити сам облик троугла. Томислав Марасовић, који је у три досад публикована тома сабрао, анализирао и прегледно приказао архитектонско наслеђе прероманике у Далмацији, бавио се и феноменом зашиљености врхова забата. Предочио је да развојни пут води од касноантичких забата, чији тупи углови мере 130°, преко каролиншких из VIII века, који имају углове од 118° до 85°, и оних из отонског периода, у којем углови с временом постају све оштрији, да би у освит романике, крајем XI столећа, превладала форма са углом од 45° или још оштријим.[20] Бјелопољски примерци клесани су са углом од 84°, што их сврстава у групу којој припадају забати из Свете Марије Велике крај Бала (крај VIII века), из Шопота и Ждрапња крај Скрадина (оба из последње четвртине IX века).[21] Преломљене аркаде као доминантан мотив средишњих поља остају у домену поређења са украсом неколико капитела из дубровачке цркве Светог Стефана и из Сланог,[22] односно из Сушћепана код Херцег Новог,[23] истина тропрутим и знатно правилније клесаним. Радијално распоређени троуглови као искључив украс тимпанона и изостанак ребра као разделнице с мотивом кука по ободу запажени су у пељешачком материјалу, пре свега на уломцима забата из цркве у Јањини и из Госпе од Лужина, датованим у другу половину X века.[24] Премда је на пељешачким примерцима мотив клесан од тропруте траке која још и међусобно повезује преломљене аркаде, они би ипак били најближа паралела украсу бјелопољских забата. Испупчене капљице (гуте, сузе) испод аркада саставни су део популарног мотива јонског киматиона, који је широко заступљен и у ранохришћанској уметности и који своје интерпретације налази у раносредњовековно доба, све до XI века, како показују оквир забата из Жупе Дубровачке[25] и которски фрагмент са архитрава киворија Светог Трипуна Старог (сада у дворишту фрањевачког самостана).[26] Ипак, само су бјелопољске капљице клесане *између* аркада доњег ободног низа, што би указивало на неразумевање мотива киматиона као узора који треба поновити. Куке – волуте, спирале, раковице, антички „пасји скок", како се све тај чест мотив назива у литератури – у раносредњовековној пластици уобичајено уоквирују забате и олтарске архитравне греде. Као стандардан елемент украса жилаво се одржавају током читаве епохе, а у обради се међусобно разликују према степену повијености и рашчлањавању тела (једноделна

[18] Максимовић, *Српска средњовековна скулптура*, 40; eadem, *Скулптура*, 206.

[19] И. Николајевић-Стојковић, *Скулптура средњевековних цркава Босне и Херцеговине*, ЗРВИ 5 (1958) 111–122 и сл. 1, 7, 8.

[20] Marasović, *Dalmatia praeromanica 1*, 327–333 и сл. 350–354.

[21] *Ibid.*, 327; *Hrvati i Karolinzi II. Katalog*, Split 2000, 355–356.

[22] Jurković, *Prilog određivanju južnodalmatinske grupe predromaničke skulpture*, 194, сл. 7 и 17.

[23] I. Pušić, *Preromanička umjetnost na tlu Crne Gore*, Podgorica 2006, 30–32 и сл. 3.

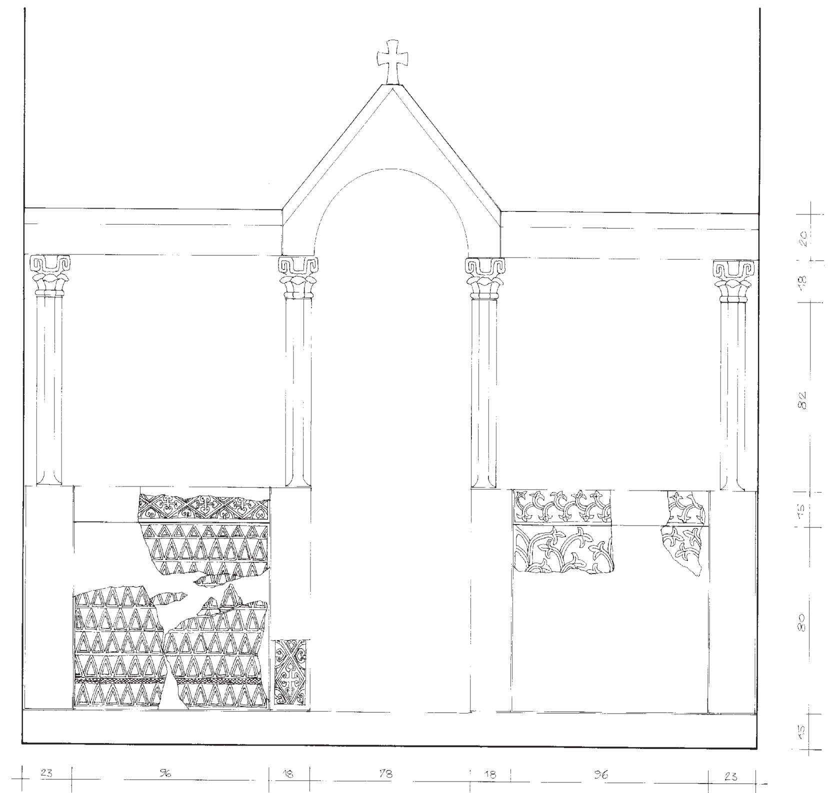
[24] Jurković, *Prilog proučavanju pleterne skulpture na području poluotoka Pelješca*, 166–179 и цртеж 1; idem, *Prilog određivanju južnodalmatinske grupe predromaničke skulpture*, 186, цртеж 2 и сл. 23; Marasović, *Dalmatia praeromanica 1*, 360; Јанковић, *op. cit.*, 155.

[25] Jurković, *Prilog određivanju južnodalmatinske grupe predromaničke skulpture*, 193–194, сл. 11.

[26] Pušić, *op. cit.*, 46 и сл. 40.

су или двопрута), односу величина тела и главе (здепасте или елегантне), као и према решењима спирале глава.[27] Бјелопољске би својим једнопрутим ниским телима највише наликовале кукама на уломку из цркве Светог Јелисеја у Фажани у Истри (VIII–IX век)[28] и оним на оквиру забата олтарске преграде из Бола на Брачу (прва половина IX века).[29] Особеност пак нашег материјала огледа се у усмерењу кука *ка* врху тимпанона, што је неуобичајено и што за паралеле има тек поједине позне примере. Забат из цркве Светог Мартина над Златним (северним) вратима Диоклецијанове палате у Сплиту, један од ретких сачуваних *in situ*,[30] нашим примерцима близак је по току кука, а још и по углу забата. На чувеном елегантном, већ ранороманичком тегурију с ликом Богородице из Свете Марије у Бискупији код Книна куке су такође усмерене навише.[31] Сплитски примерак клесан је у трећој четвртини XI века, а онај из Бискупије на самом крају тог столећа. Ако се узму у обзир претежне аналогије и чињеница да су радионице у залеђу спорије прихватале новине формиране у водећим центрима и дуже пратиле старије, уходане токове, могло би се претпоставити да су светопетровски забати нешто старији од претходно разматраних плоча, ако не и истовремени с њима, без обзира на разлику у избору камена, и да су дело локалних каменорезаца који су имали јаке везе с јужнодалматинским радионицама, посебно пељешачко-стонским и которским.

У функционалном смислу, фрагменте би требало посматрати као делове литургијског намештаја старије бјелопољске цркве. Њени темељи од камених облутака, повезани малтером другачијег састава од оног из осталих етапа градње и археолошки установљени испод садашњег здања на стратиграфски највећој дубини, показују једнобродну грађевину с правоугаоном апсидом, истовремено насталим југоисточним анексом и припратом која је, сва је прилика, обухватала два симетрична бочна одељења.[32] Чини се да би та прва црква, хронолошки неодређена,[33] могла потицати управо из периода од IX до XI века и да су плоче биле парапети њене олтарске преграде (сл. 5). Устаљена пракса тога доба подразумева парапетну плочу с венцима, и то такву код које се најчешће од једног каменог блока клешу горњи рубни истурени профил и поље плоче, а засебно ступци који носе стубиће трабеације и који се везивањем за плочу претварају у пиластре – бочне венце.[34] Сходно томе, светопетровску



Сл. 5. Олтарска преграда првобитне цркве (реконструкција арх. Б. Пешић)
Fig. 5. Altar screen of the original church (reconstruction by architect B. Pešić)

плочу с троугловима и срцоликим крстовима на рубној греди уоквиравао је вертикални стубац чији је фрагмент као сполија уграђен у зид цркве Светог Николе. На то упућују изразита правилност уломка, очуваност трака спољних оквира, као и димензије, нешто веће од висине рубне греде плутеја.[35] Показатељ везе међу двама елементима јесте и рупа за гвоздени клин – кламфу – очувана на уломку плоче (в. сл. 4/2).[36] Због пречника од 11 cm један фрагмент осмостраног стубића могао би бити део трабеације. Иако остали елементи преграде данас нису познати, на основу компаративног материјала може се претпоставити да је њен епистил у средишту био прекинут тегуријем који обележава пролаз ка олтару. Његов пречник морао би износити око 85 cm, што искључује

[27] Шире о томе: Marasović, *Dalmatia praeromanica 1*, 343, 359, 363.

[28] *Hrvati i Karolinzi II. Katalog*, 38.

[29] Т. Марасовић (*Dalmatia praeromanica 1*, сл. 352d–e) запажа, осим тога, да су то одлике кука ранијег, каролиншког раздобља (до краја IX века), док су елегантније куке, закошених двопрутих тела, обележје познијег, отонског раздобља, v. претходну напомену, али и његов одељак о хронологији, 377–389; детаљно, са старијом литературом: T. Marasović, *Dalmatia praeromanica. Ranosrednjovjekovno graditeljstvo u Dalmaciji. 3. Korpus arhitekture. Srednja Dalmacija*, Split–Zagreb 2011, 555–556 и сл. 766.

[30] Marasović, *Dalmatia praeromanica 3*, 317–323 и сл. 427.

[31] Marasović, *Dalmatia praeromanica 1*, сл. 353d; idem, *Dalmatia praeromanica. Ranosrednjovjekovno graditeljstvo u Dalmaciji. 2. Korpus arhitekture. Kvarner i sjeverna Dalmacija*, Split–Zagreb 2009, 536–550, посебно 544, T XVI и сл. 675.

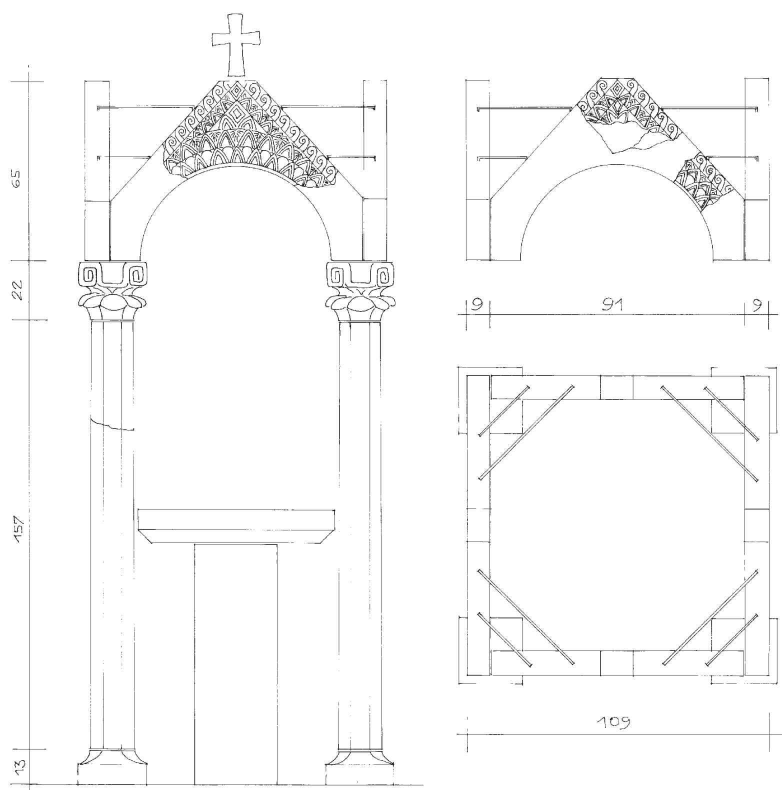
[32] Р. Љубинковић (*Хумско епархиско властелинство*, 108) не повезује у чвршћу структуру темеље западно од цркве са остацима на истоку. Д. Нагорни (*op. cit.*, 117–121 и сл. 305) ишчитава овде предочену структуру. М. Чанак-Медић (*op. cit.*, 68) прихвата идеалну реконструкцију Нагорног, сматрајући је „успешном". – Ревизиона археолошка истраживања спроведена на јужном сектору уз данашњу цркву јула 2012, под руководством мр Предрага Лутовца, потврдила су старије налазе.

[33] Р. Љубинковић (*Хумско епархиско властелинство*, 108) као аналогију наводи Дабравину, сумњајући у тада превладавајуће мишљење о њеном датовању у VI век. Ј. Нешковић (*Конзерваторско-рестаураторски радови*, 97–110) не одређује хронолошки ране фазе. Д. Нагорни (*op. cit.*, 205 –212) претпоставља да је у питању рановизантијска богомоља из VI века. М. Чанак-Медић (*op. cit.*, 68) аргументовано оспорава датовање темеља у ранохришћанску епоху.

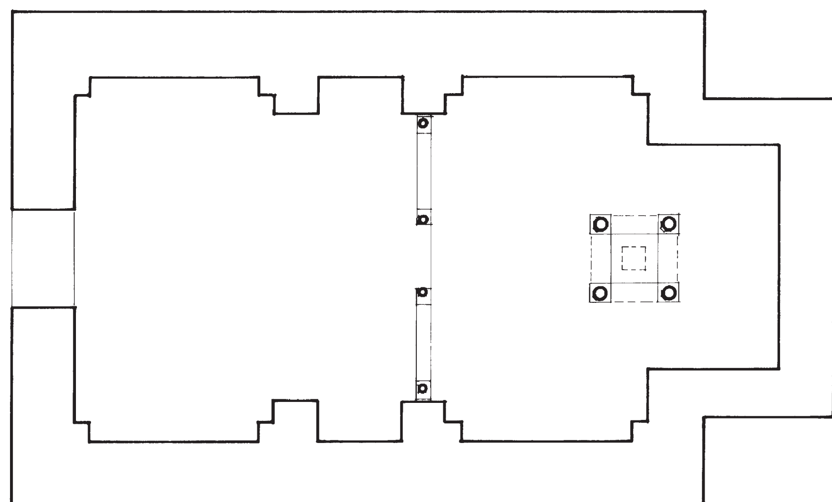
[34] Кораћ, *op. cit.*, 138–139; Medić, Čubrović, *op. cit.*, 29–30 и сл. 21–22; као о пракси, разматрајући готово 250 примерака, пише Marasović, *Dalmatia praeromanica 1*, 321–333.

[35] Ј. Нешковић (*Стари камени иконостас*, 86 и сл. 2 и 5) поуздано реконструише висину хоризонталне греде плоче од 15 cm, а никољачки фрагмент од ње је три сантиметра шири и с геометријски правилним, ширим оквирима. Тешко је такође претпоставити да би сполија сачувала све описане елементе да је једноставно одваљена од целине камена којој је припадала.

[36] Ј. Нешковић (*Стари камени иконостас*, 86 и сл. 12) уочава ту рупу и у реконструкцији у њу поставља метални трн који повезује плутеј и стубић трабеације. М. Чанак-Медић (*op. cit.*, 65) оспорава предложену појединост реконструкције, али сматра да је уз плутеј вертикално био везан осмострани стубац на који се ослањао тегуријум.



Сл. 6. Киворij са забаᾱима без крова (реконсᾱрукциjа арх. Б. Пешић)
Fig. 6. Ciborium with gables without the roof (reconstruction by architect B. Pešić)



Сл. 7. Основа цркве Свеᾱог Пеᾱра са могућим ᾱоложаjем лиᾱургиjског намешᾱаjа (реконсᾱрукциjа арх. Б. Пешић)
Fig. 7. Plan of the Church of St. Peter with the possible position of liturgical furniture (reconstruction by architect B. Pešić)

два сачувана забата са истоветним пречницима од 70 cm.[37] Место преграде таквих димензија одговара растојању између данашњег источног пара пиластара. Отуда би овде понуђена идеална студијска реконструкција олтарске преграде била не само у складу с преромaничким моделима него би и одговарала малој ширини храма (која искључује постојање трију пролаза ка олтару) и уобичајеној организацији олтарског простора (који би обухватао источни травеј и четвртасту апсиду и у којем је била часна трпеза).

Пару истоветних забата од друге врсте камена место треба потражити у оквиру засебне целине. Како преромaника нигде није препознала форму, функцију и инсталацију источнохришћанског проскинитара типичног за ту епоху, а особито имајући у виду поменуте пречнике забатних елемената од 70 cm и ширину остатка цркве, мишљења смо да су у питању остаци квадратног кивория без крова (сл. 6). О тој врсти литургијског намештаја који наткриљује часну трпезу или крстионицу постоје сведочанства од најранијих хришћанских времена, махом писана.[38] У доба преромaнике усталила су се два типа кивория: уобичајен, са архитравним решењем над којим се издиже пирамидални кров, и ређи тип, са забатима и без крова.[39] Дуж јадранске обале постоји шездесетак мање или више сачуваних примерака с кровом,[40] док је други тип, чији најрепрезентативнији примерци потичу са тла Италије (из Кортоне, VIII/IX век, Милана или Чиватеа, оба из XI века), недавно препознат и на тлу Далмације: на основу два очувана забата реконструисан је киворij цркве Свете Марте у Бијаћима (друга половина IX века), док је, на основу уломака једног забата, постојање сличне конструкције претпостављено у цркви Светог Петра Старог у Задру (прва половина IX века).[41] Бијаћки олтарски кивориjум, анепиграфичан, на чеоној страни има забат с мотивом кука, преплет трочлане врпце прати лук, а у тимпанонском пољу исклесани су паунови који кљују грозд. Варијације тог мотива са сложеном хришћанском симболиком најчешће су клесане и на забатима олтарских преграда, што отежава сигурно установљавање првобитне функције уломака. Нешто ужа бочна забатна страна бијаћког кивория такође има куке по ободу, али нема ни преплетни оквир над луком нити било какву фигуралну представу на тимпанонском пољу. Отуда би се и пар бјелопољских забата у нашој студијској идеалној реконструкцији нашао на бочним странама круне кивория. Тешка камена конструкција била је, изгледа, ојачана кламфама, чији су показатељи два лежишта у правилном размаку на косини фрагментованог забата (v. сл. 5/1).[42] Претпоставка пак о крсту на врху забата заснована је на његовом затупастом облику, постојању рупе у коју се усађује неки елемент, као и на аналогијама: сачуваним каменим медаљонима на врховима забата миланског кивория и мноштву оригиналних крстова на врховима преромaничких тегурија. Ако је судити по једном уломку осмостраног стуба пречника 16 cm у збирци архитектонске пластике цркве Светог Петра (сл. 4/4), камена круна могла је бити ослоњена на јаке камене носаче. О положају и облику часне трпезе, коју су осветљавала кандила што висе с кивория, података нема.

Типична раносредњовековна олтарска преграда као неопходан део сакралног мобилијара и олтарски киворij забатног типа, редак чак и у развијеним срединама, указивали би на амбиције и солидне материјалне

[37] J. Нешковић (*Сᾱари камени иконосᾱас*, 89 и сл. 9) прецизно реконструише пречник лука од 70 cm, док М. Чанак-Медић (*op. cit.*, 65) сматра да је он морао бити знатно већи.

[38] Изворе и византијски материјал сабрала је и узорно студијски обрадила J. Bogdanović, *Canopies: The Framing of Sacred Space in the Byzantine Ecclesiastical Tradition*, Princeton 2008 (непубликована докторска дисертација).

[39] J. Максимовић, *Коᾱорски циборij из XIV века и камена ᾱласᾱика суседних облаᾱи*, Београд 1961, 30–38.

[40] P. Vežić, M. Lončar, *Hoc tigmen – ciboriji ranog srednjeg vijeka na tlu Istre i Dalmacije*, Zadar 2009.

[41] О типу: Marasović, *Dalmatia praeromanica 1*, 317–320 и сл. 340–341; за Бијаће посебно: idem, *Dalmatia praeromanica 3*, 157–172 и сл. 225–227; за Задар посебно: idem, *Dalmatia praeromanica 2*, 325–326 и сл. 382 (са старијом литературом).

[42] Над забатима с кукама, како показује мноштво аналогног материјала, нема венаца, па се може одбацити таква претпоставка М. Чанак-Медић (*op. cit.*, 65).

могућности ктитора, а свакако и на значајнију функцију најстаријег бјелопољског храма. Пошто данашња црква понавља облик апсиде и ширину старијег здања, стари камени намештај с преплетним рељефима лако се могао и у њој наћи, заузимајући логична уобичајена места (сл. 7). Да ли су и како преграда и киворијум прилагођавани променама ентеријера цркве у потоњим временима, питања су која остају без одговора, али уградња камених фрагмената с преплетним украсом у јужни зид цркве Светог Николе у Никољцу сведочи пак о томе да је камени намештај морао бити уклоњен из матичне цркве најкасније почетком XVI века.[43]

Сполије о којима је било речи, важне за сагледавање градитељских фаза цркве Светог Николе, још су значајније за најранију историју цркве Светог Петра у Бијелом Пољу, као и за употпуњавање фонда сачуваних клесаних камених уломака раносредњовековне епохе.

[43] Ј. Нешковић (*Стари камени иконостас*, 93–94) помишљао је на време обнове епископа Данила (до 1321) или на доба када је црква претворена у џамију (почетак XVIII века).

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ – REFERENCE LIST

Чанак-Медић М., *Архитектура Немањиног доба II. Цркве у Полимљу и на Приморју*, Београд 1989 (Čanak-Medić M., *Arhitektura Nemanjinog doba II. Crkve u Polimlju i na Primorju*, Beograd 1989).

Čanak-Medić M., Čubrović Z., *Katedrala Svetog Tripuna u Kotoru. Istorija, arhitektura, arhitektonska plastika i liturgijski nameštaj*, Kotor 2010.

Чубровић З., *Дјела једне клесарске радионице у которској цркви Св. Михаила*, Годишњак Поморског музеја у Котору 41–42 (1993–1994) 45–50 [Čubrović Z., *Djela jedne klesarske radionice u kotorskoj crkvi Sv. Mihaila*, Godišnjak Pomorskog muzeja u Kotoru 41–42 (1993–1994) 45–50].

Fisković I., *Prilog proučavanju porijekla predromaničke arhitekture na južnom Jadranu*, Starohrvatska prosvjeta 15 (1985) 133–161.

Hrvati i Karolinzi I – rasprave i vrela; *II – katalog*, ed. Ante Milošević, Split 2000.

Јанковић Ђ., *Српско поморје од VII до X столећа*, Београд 2007 (Janković Dj., *Srpsko pomorje od VII do X stoleća*, Beograd 2007).

Jurković M., *Prilog proučavanju pleterne skulpture na području poluotoka Pelješca*, Starohrvatska prosvjeta 13 (1983) 165–182.

Jurković M., *Prilog određivanju južnodalmatinske grupe predromaničke skulpture*, Starohrvatska prosvjeta 15 (1985) 183–197.

Кандић О., *Архитектура средњовековних олтарских преграда у православним црквама Србије*, in: *Симпозијум „Иконостас као духовни и културни печат православних хришћана". Зборник радова*, Крагујевац 2007, 39–61 (Kandić O., *Arhitektura srednjovekovnih oltarskih pregrada u pravoslavnim crkvama Srbije*, in: *Simpozijum „Ikonostas kao duhovni i kulturni pečat pravoslavnih hrišćana". Zbornik radova*, Kragujevac 2007, 39–61).

Кораћ В., *Остаци манастира Св. Арханђела Михаила на Превлаци*, Старинар 51 (2002) 135–170 [Korać V., *Ostaci manastira Sv. Arhandjela Mihaila na Prevlaci*, Starinar 51 (2002) 135–170].

Лутовац П., *Црква Св. Николе (Никољац) код Бијелог Поља*, Свевиђе 59 (Беране 2010) 31–34 [Lutovac P., *Crkva Sv. Nikole (Nikoljac) kod Bijelog Polja*, Svevidje 59 (Berane 2010) 31–34].

Лутовац П., *Црква Св. Николе (Никољац) код Бијелог Поља 2*, Свевиђе 60 (Беране 2010) 25–28 [Lutovac P., *Crkva Sv. Nikole (Nikoljac) kod Bijelog Polja 2*, Svevidje 60 (Berane 2010) 25–28].

Лутовац П., *Археолошка истраживања цркве Св. Николе (Никољац) код Бијелог Поља*, Гласник Друштва конзерватора Србије 35 (2011) 107–111 [Lutovac P., *Arheološka istraživanja crkve Sv. Nikole (Nikoljac) kod Bijelog Polja*, Glasnik Društva konzervatora Srbije 35 (2011) 107–111].

Љубинковић Р., *Хумско епархиско властелинство и црква Светог Петра у Бијелом Пољу*, Старинар 9–10 (1959) 97–123 [Ljubinković R., *Humsko eparhisko vlastelinstvo i crkva Svetog Petra u Bijelom Polju*, Starinar 9–10 (1959) 97–123].

Ljubinković R., *Iskopavanja na crkvi Svetog Petra u Bijelom Polju*, in: Materijali IV, red. N. Tasić, Beograd–Titograd 1967, 103–110.

Максимовић Ј., *Которски цибориј из XIV века и камена пластика суседних области*, Београд 1961 (Maksimović J., *Kotorski ciborij iz XIV veka i kamena plastika susednih oblasti*, Beograd 1961).

Максимовић Ј., *Скулптура*, in: *Историја Црне Горе* 2/1, Титоград 1970 (Maksimović, *Skulptura*, in: *Istorija Crne Gore* 2/1, Titograd 1970).

Максимовић Ј., *Српска средњовековна скулптура*, Нови Сад 1971 (Maksimović J., *Srpska srednjovekovna skulptura*, Novi Sad 1971).

Максимовић Ј., *Камен*, in: *Историја примењене уметности код Срба. I том. Средњовековна Србија*, ed. Г. Суботић, Београд 1977, 238–243 (Maksimović J., *Kamen*, in: *Istorija primenjene umetnosti kod Srba. I tom. Srednjovekovna Srbija*, ed. G. Subotić, Beograd 1977, 238–243).

Marasović T., *Dalmatia praeromanica – ranosrednjovjekovno graditeljstvo u Dalmaciji, 1. rasprava*, Split–Zagreb 2008.

Marasović T., *Dalmatia praeromanica. Ranosrednjovjekovno graditeljstvo u Dalmaciji, 2. Korpus arhitekture. Kvarner i sjeverna Dalmacija*, Split–Zagreb 2009.

Marasović T., *Dalmatia praeromanica. Ranosrednjovjekovno graditeljstvo u Dalmaciji, 3. Korpus arhitekture. Srednja Dalmacija*, Split–Zagreb 2011.

Nagorni D., *Die Kirche Sv. Petar in Bijelo Polje (Montenegro). Ihre Stellung in der Geschichte der serbischen Architektur*, München 1978.

Нешковић Ј., *Конзерваторско-рестаураторски радови на цркви Св. Петра у Бијелом Пољу*, Старине Црне Горе I (1963) 97–110 [Nešković J., *Konzervatorsko-restauratorki radovi na crkvi Sv. Petra u Bijelom Polju*, Starine Crne Gore I (1963) 97–110].

Нешковић Ј., *Стари камени иконостас цркве св. Петра у Бијелом Пољу*, Zbornik zaštite spomenika kulture 19 (1968) 85–94 [Nešković J., *Stari kameni ikonostas crkve sv. Petra u Bijelom Polju*, Zbornik zaštite spomenika kulture 19 (1968) 85–94].

Николајевић-Стојковић И., *Скулптура средњевековних цркава Босне и Херцеговине*, ЗРВИ 5 (1958) 111–122 [Nikolajević-Stojković I., *Skulptura srednjevekovnih crkava Bosne i Hercegovine*, ZRVI 5 (1958) 111–122].

Пејовић Т., Чиликов А., *Православни манастири у Црној Гори*, Подгорица–Београд 2011 (Pejović T., Čilikov A., *Pravoslavni manastiri u Crnoj Gori*, Podgorica–Beograd 2011).

Pušić I., *Preromanička umjetnost na tlu Crne Gore*, Podgorica 2006.

Суботић Г., *Архитектура и скулптура средњег века у Приморју*, Београд 1963 (Subotić G., *Arhitektura i skulptura srednjeg veka u Primorju*, Beograd 1961).

Vežić P., Lončar M., *Hoc tigmen – ciboriji ranog srednjeg vijeka na tlu Istre i Dalmacije*, Zadar 2009.

Здравковић И., *Резултати архитектонских испитивања на цркви Св. апостола Петра у Бијелом Пољу*, Старине Црне Горе I (1963) 83–95 [Zdravković I., *Rezultati arhitektonskih ispitivanja na crkvi Sv. apostola Petra i Pavla u Bijelom Polju*, Starine Crne Gore I (1963) 83–95].

ЗОГРАФ 36 (2012) [13–20]

Spolia from the Church of St. Nicholas in Nikoljac

Svetlana Pejić

On the occasion of the jubilee of Academician Gojko Subotić, motivated by his survey of medieval architecture and sculpture on the Adriatic coast, this paper sheds light on the so far unknown spolia built into the southern wall of the Church of St. Nicholas in Nikoljac (fig. 1–3). It was shown that two fragments initially belonged to a group of carved fragments discovered during the archaeological exploration of the Church of St. Peter in Bijelo Polje (fig. 4). In the methodological sense, a broader comparative analysis of the Bijelo Polje motifs was performed, after the description of the fragments of the carved ornament, against the heritage of the pre-Romanesque period in the region of Dalmatia, with the purpose of establishing the time when the reliefs were carved and the provenance of the stonemasons. The conclusion was that they could be dated approximately to the mid-eleventh century, and that they had been fashioned by local stone-cutters who had strong connections with the workshops in southern Dalmatia and Kotor.

In the functional sense, the fragments were observed as parts of the liturgical furnishings of the older church, those whose pebble stone foundations were archaeologically registered below the current edifice, in the deepest stratigraphic layer. It was a single-nave building with a rectangular apse and a simultaneous south-eastern annex and narthex, which seems to have had two symmetrical lateral segments. This church, which has not yet been chronologically determined, could have originated exactly from the period between the ninth and the eleventh century. Of its altar partition, only fragmented parapets-plutei have survived to this day, and one can assume that trabeations existed with a tegurium in the centre (fig. 5). A pair of identical gables, made from some other type of stone, decorated solely with geometric shapes, could have initially been located on the lateral sides of the crown of the altar's square roofless ciborium (fig. 6).

Considering that the present day church of St. Peter follows the shape of the apse and the width of the previous edifice, old stone furniture with overlapping reliefs could easily have been found in it, where it would have occupied the logical, usual positions (fig. 7). The incorporation of fragments with overlapping reliefs into the southern wall of the Church of St. Nicholas in Nikoljac is an indication that the pre-Romanesque furniture must have been removed from the original church no later than the start of the sixteenth century.

О ктиторском натпису кнеза Мирослава у цркви Светог Петра на Лиму*

Миодраг Марковић**

Универзитет у Београду, Филозофски факултет

UDC 72.033(497.11 Bijelo Polje)»11»
003.071=163.41'04
DOI 10.2298/ZOG1236021M
Оригиналан научни рад

Слова „ѻ" и „х" која су написана на крају ктиторског натписа кнеза Мирослава не представљају, као што се раније сматрало, скраћену инвокацију или акроним. У њима не треба видети ни скраћеницу неке речи или личног имена. Знатно је вероватније да су она на поменутом месту написана у својству цифара и да као делови датума сведоче о томе да је црква Светог Петра на Лиму саграђена 6670. године од стварања света (1161/1162).

Кључне речи: Свети Петар у Бијелом Пољу, кнез Мирослав, ктиторски натпис, алфабетски нумерички систем, српска средњовековна архитектура

The Old Slavonic Cyrillic letters „ѻ" and „х" written at the end of Prince Miroslav's inscription in the church of St. Peter in Bijelo Polje are not, as was earlier thought, an abridged invocation or an acronym. One should not interpret them either as an abbreviation for some word or personal name. It is much more likely that in the said position, these letters were written out as alphabetic numerals and that as a part of the iscription's date, they testify that the church of St. Peter was built in the 6670th year from the creation of the world, i.e.1161/1162 AD.

Key words: Church of St. Peter in Bijelo Polje, Prince Miroslav, donor's inscription, alphabetic numeral systems, Serbian medieval architecture

Црква Светог Петра на Лиму, која се данас налази у центру Бијелог Поља, задужбина је хумског кнеза Мирослава, брата српског великог жупана Стефана Немање. Саграђена је у другој половини XII века на остацима старије грађевине, а касније је у више наврата преграђивана и обнављана.[1] Први пут се то догодило највероватније још за живота кнеза Мирослава. Могуће је да је неких радова на цркви било и у доба краља Уроша I, око 1254. године, када је храм Светог Петра постао катедрала Хумске епископије.[2] До још једне обнове дошло је почетком XIV столећа, заслугом хумског епископа Данила (потоњег архиепископа Данила II) и уз материјалну подршку краља Милутина. Сачувани живопис потиче управо из тог времена.[3] Ускоро после Велике сеобе, у доба турске окупације српских земаља, задужбина кнеза Мирослава претворена је у џамију, што је донело нове измене у њеној структури. Грађевини је враћена првобитна намена тек 1922. године, а данашњи изглед добила је после конзерваторско-рестаураторских радова изведених 1961–1962 (сл. 1).[4]

У расветљавању питања ктитора и одређивању хронологије изградње цркве Светог Петра веома важну улогу имао је натпис уклесан у лунету његовог главног портала, постављеног између припрате и наоса (сл. 2). У натпису се као једини ктитор цркве помиње „Степан Мирослав", „кнез хумски", „син Завидин", а изричито је наведено и то да је кнез цркву *сазидао*, без назнаке да се радило о обнови старијег светилишта: о‹ү› име ѡ[ть]‹ц›а и с[ы]на и с[ве]т[а]го д[ꙋ]ха ѣ с[ы]нь ꙁавидинь а именемь рабь б[о]жїи[н] стѣпань мїрославь кнеꙁь хльмьскї сьꙁїдахь црькьвь с[ве]т[а]го ап[осто]ла петра ох (слике 3 и 4).[5]

* Овај чланак – написан у оквиру рада на пројекту *Српска средњовековна уметност и њен европски контекст* (ев. бр. 177036), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије – саопштен је у краћој форми на десетом научном скупу „Ниш и Византија", одржаном јуна 2011. у Нишу.

** mmarkovi@f.bg.ac.rs

[1] О историји цркве Светог Петра v. Р. Љубинковић, *Хумско епархиско властелинство и црква Светога Петра у Бијелом Пољу*, Старинар 9–10 (1959) 98–104, 123; D. Nagorni, *Die Kirche Sv. Petar in Bijelo Polje (Montenegro). Ihre Stellung in der Geschichte des serbischen Architektur*, München 1978, 1–62; М. Чанак-Медић, *Архитектура Немањиног доба II. Цркве у Полимљу и на Приморју*, Београд 1989, 47–50.

[2] О хронологији градитељских радова на цркви Светог Петра, са освртом на ранија истраживања, v. Чанак-Медић, *op. cit.*, 47–71. За најважнија гледишта о првим двема фазама у изградњи храма v. стр. 39 infra.

[3] Б. Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, Београд 1998, 341–342.

[4] О тим радовима v. Ј. Нешковић, *Конзерваторско-рестаураторски радови на цркви Св. Петра у Бијелом Пољу*, Старине Црне Горе 1 (1963) 108–110. Недавно су започети радови на поновној изградњи јужне куле-звоника.

[5] Натпис је први пут објављен 1871. године. Објавио га је сарајевски учитељ Сава Косановић, потоњи митрополит дабробосански. Учинио је то уз неколико значајних грешака јер је натпис у његово време, због кречног премаза, био тешко читљив (примера ради, име ктитора цркве прочитано је као „Степань Радишинь кнезь захльмски", а Завидино име није уочено), cf. С. Косановић, *Српске старине у Босни. Неколике биљешке*, Гласник Српског ученог друштва 29 (1871) 184–185. Косановићево издање прештампао је скоро три деценије касније Љ. Стојановић, уз напомену да је реч о натпису „на садашњој џамији у Белом Пољу", насталом „можда у XVI веку", v. *Стари српски записи и натписи* II, ed. Љ. Стојановић, Београд 1903 (даље: ССЗН), 471 (No. 4645). Текст натписа је тек после ослобођења српских земаља од Турака и враћања Мирослављеве задужбине првобитној намени исправно публиковао



Сл. 1. Црква Свеᴛоᴦ Пеᴛра у Бијелом Пољу, ᴨоглед са североисᴛока
Fig. 1. Church of St. Peter at Bijelo Polje, view from the northeast

За сасвим прецизно датовање изградње првобитне цркве највећи значај могла би, међутим, да имају два последња слова натписа — „ѻ“ (*он*) и „х“ (*хјер*) — чије значење још увек није поуздано разрешено (слике 3, 4 и 5). Први је на та слова скренуо пажњу Владимир Петковић, давне 1922. године, закључивши да она „поуздано означавају завршетак текста, ако то није остатак текста, који је био у последњем реду па је уништен“.[6] Двадесетак година касније учињен је први покушај да се загонетна слова протумаче — Владимир Ћоровић изнео је мишљење да је реч о „кратици за појам: ѻ Х(рнстѣ)“.[7] Радивоје Љубинковић није прихватио такво објашњење, али је свој осврт на слова „ѻ“ и „х“ свео на закључак да њихово значење није јасно. Додао је још само то да она немају никакве везе с годином зидања цркве.[8] Драган Нагорни, који се најдетаљније бавио питањем последњих слова Мирослављевог натписа, убедљиво је показао да је натпис и првобитно имао пет редова, то јест да никада није постојао шести, „последњи“ ред, о којем говори В. Петковић. Закључио је такође да је претпоставка В. Ћоровића о ктиторовом обраћању Христу неприхватљива због два разлога. Инвокација у форми акронима била би врло необична, а подразумевала би употребу узвика „ω“ уз вокатив именице.[9] Ћоровићева претпоставка мора бити одбачена из још једног разлога. Обраћање Господу на крају ктиторског натписа не би ни у пуној ни у акронимској форми имало смисла због инвокације којом почиње натпис (оу нмє ѡтьца н сына н свєтаго дꙋха...). Нагорни је, међутим, и сам закључио да слова „ѻ“ и „х“ заједно чине акроним сличан криптограмима исписиваним поред представа голготског крста. Његово би значење било о(братнвшн сє) х(рнстоу), а те речи би, по свом смислу, представљале „савршен завршетак“ текста натписа. У контексту целине то би значило „да је Мирослав могао да сагради грађевину тако што се обратио Христу за помоћ“.[10]



Сл. 2. Црква Свеᴛоᴦ Пеᴛра у Бијелом Пољу, главни ᴨорᴛал
Fig. 2. Church of St. Peter at Bijelo Polje, main portal

Чини се да ни тумачење Нагорног није прихватљиво. Није нам познат ниједан средњовековни ктиторски натпис са сличним исказом. У скоро свим сачуваним

В. Р. Петковић (*Син Завидин, Мирослав, кнез хумски*, in: *Сᴨоменица ᴨедесеᴛогодишњице ᴨрофесорског рада С. М. Лозанића*, Београд 1922, 45). У каснијим временима натпис је објављен у више наврата. Наводимо само најважнија издања: ССЗН VI (1926) 91 (No. 10008); А. Дероко, *Црква Св. Аᴨосᴛола Пеᴛра у Бијеломе Пољу*, Гласник Скопског научног друштва 7–8 (1930) 145–146; J. Kovačević, *Prvi klesari ćirilskih natpisa na Balkanu*, Glasnik Zemaljskog muzeja u Sarajevu. Arheologija 15–16 (1960–1961) 315, sl. 4; Г. Томовић, *Морфологија ћириличких наᴛᴨиса на Балкану*, Београд 1974, 37 (No. 10); Nagorni, *Die Kirche*, 26, Abb. 6 (са убедљивом претпоставком да је између слова „ω“ и „ц“ у речи ω[ть]ца био уклесан крст који је уништен у време када је црква служила као џамија, сл. 4); М. Ивановић, *Ћирилски еᴨиграфски сᴨоменици из Србије, Црне Горе и Македоније (одливи)*, Београд 1984, 3 (No. 1), ил. 1; Чанак-Медић, *Архиᴛекᴛура Немањиног доба* II, 47–48, сл. 2, 36–37, 39; Б. Чигоја, *Најсᴛарији срᴨски ћирилски наᴛᴨиси (графија, орᴛографија и језик)*, Београд 2003, 26–27. Аутентичност натписа доказао је В. Ћоровић [*Пиᴛање о хронологији у делима Св. Саве*, Годишњица Николе Чупића 49 (1940) 23, 34–36].

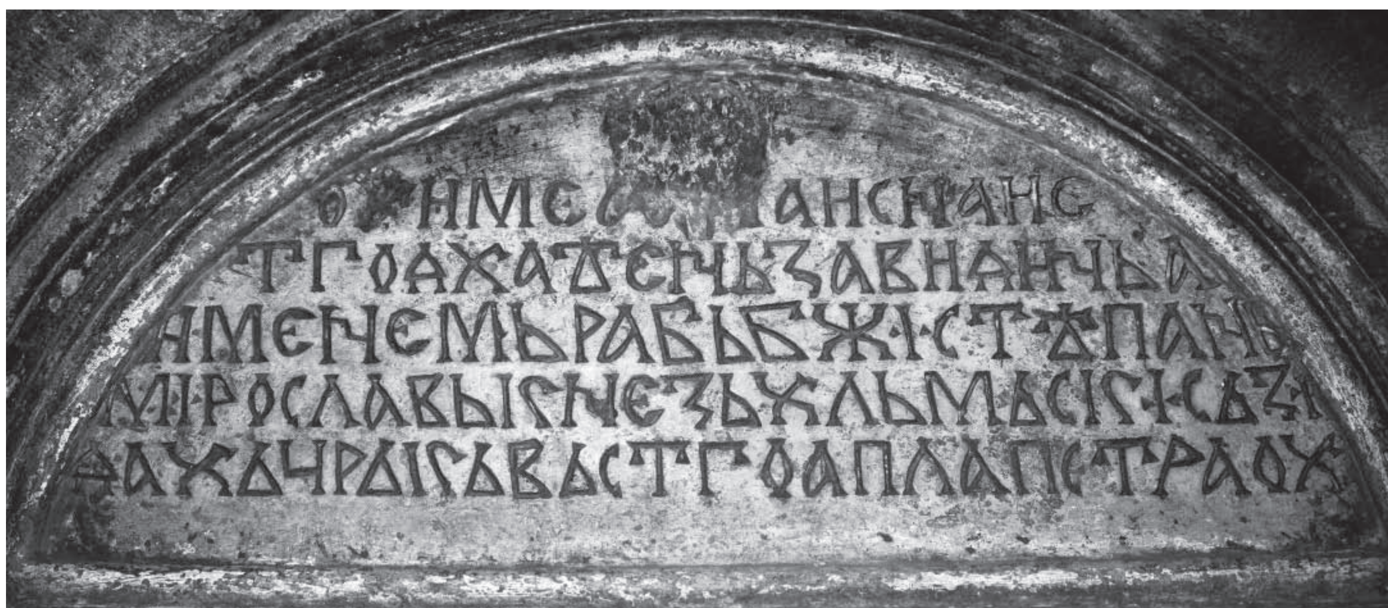
[6] Петковић, *Син Завидин*, 45, n. 1.

[7] Ћоровић, *Пиᴛање о хронологији*, 36.

[8] Љубинковић, *Хумско еᴨархиско власᴛелинсᴛво*, 97.

[9] Nagorni, *Die Kirche*, *cit.*, 29, n. 10. Примедба у вези са узвиком „ω“ није на месту. Међу тзв. примарне узвике у старословенском језику убрајају се и „ѻ“ и „ω“, с тим што је обично писано „ω“, у складу са грчким изворником, v. П. Ђорђић, *Сᴛарословенски језик*, Нови Сад 1975, 213. Ваља такође имати на уму то да је још у XIX веку угледни руски филолог И. И. Срезњевски на основу рукописне грађе запазио да се у свакој старословенској речи у којој се јавља слово „ω“ уместо њега може појавити слово „ѻ“. Једини изузетак јесте предлог ωть, и то у варијанти код које је „т“ написано као надредно слово (ѿ); v. И. И. Срезневский, *Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникам* III, Санктпетербург 1903, 1682.

[10] Nagorni, *op. cit.*, 30 („… was im ganzen Text bedeutet, daß Miroslav mit der Hinwendung an Christus um Hilfe den Bau errichten konnte“).



Сл. 3. Црква Свеѿог Пеѿра у Бијелом Пољу, кѿиѿорски наѿпис кнеза Мирослава
Fig. 3. Church of St. Peter at Bijelo Polje, main portal, incription of the ktetor, Prince Miroslav

примерима из српске средине, па и у натпису кнеза Мирослава, већ на почетку текста наглашава се да је ктиторско дело остварено „у име Оца и Сина и Светог Духа“, односно „вољом Божијом“ („вољом Оца, помоћу Сина и извршењем Светог Духа“, почев од средине XIV века).[11] У таквом контексту додатни исказ који би саопштавао да је ктитор свој подухват остварио обративши се христоу („тако што се обратио Христу“) био би сувишан. Уосталом, глагол обратити сѧ није у старом српском језику употребљаван у смислу који му је у својој претпоставци дао Нагорни. Према речницима старословенског језика, тај глагол имао је бројна значења — *окренуѿи се, обрнуѿи се, ѿреобраѿиѿи се, ѿреобразиѿи се, ѿреѿвориѿи се, ѿромениѿи се, ѿоѿравиѿи се, кренуѿи, враѿиѿи се*[12] — али не и *уѿуѿиѿи некоме речи*. Ово последње једно је од значења глагола *обраѿиѿи се* у савременом српском језику.[13] Речи обративъши сѧ христоу говориле би, дакле, нешто друго — да је кнез Мирослав саградио цркву Светог Петра након што се „окренуо“ или „вратио“ Христу. То би подразумевало да је он у неком периоду свог живота одбацио хришћанску веру, па да јој се онда опет приклонио. Иако сам Нагорни не разматра могућност таквог значења наведених речи, осврнућемо се укратко и на њега јер је у историографији било покушаја да се кнез Мирослав представи као богумил.[14] Поред осталог, и чувено јеванђеље које је рађено за тог Немањиног брата (Народни музеј у Београду, *бр. 1536*) довођено је у везу са учењем богумила.[15] Хипотезе о Мирослављевом богумилству нису, међутим, биле поткрепљене чврстим аргументима, па су у науци одавно одбачене.[16] Чак и да је хумски кнез заиста неко време био следбеник богумилске секте, тешко је поверовати да би алудирао на сопствену јеретичку прошлост у ктиторском натпису. Још је мање вероватно да би тај свој повратак правоверју исповедио у акронимској форми.

Уопште узев, претпоставка о укључивању криптограма акронимске форме у ктиторски натпис из цркве Светог Петра сама по себи доводи у питање тумачење које је у вези с последњим словима тог натписа изнео Нагорни. Она не може бити поткрепљена ниједним аналогним примером. Као што је одавно запажено, основна намена ктиторских натписа била је да „трајно и сваком видљиво обелодане“ име ктитора и појединости његовог ктиторског чина.[17] Акроними, криптограми и слични симболи прикривеног значења ту намену довели би у питање.

Из истих разлога не може се узети у разматрање ни евентуална претпоставка да је у ктиторском натпису кнеза Мирослава био употребљен тајнопис. Уосталом, примена правила дешифровања тајног писања на два последња слова из тог натписа није од користи за разумевање њиховог значења. Према правилима најчешће употребљаваног вида тајнописа у српским писаним изворима, заснованог на грчком обрасцу, слово „о“ треба читати као „л“, а слово „х“ као „г“. С друге стране, тзв. проста литореја, тајнопис који се у споменицима старословенске писмености појављује још од прве трећине XIII века, подразумева да се „ох“ чита као „ож“.[18]

[11] За неке карактеристичне примере v. Томовић, *Морфологија*, 37 (No. 10), 38 (No. 12), 44 (No. 21), 46 (No. 23), 47 (No. 24), 50 (No. 29), 65 (No. 47), 77 (No. 63), 104 (No. 101), 113 (No. 112); Ц. Грозданов, Г. Суботић, *Црква свеѿог Ђорђа* у *Речици код Охрида*, Зограф 12 (1981) 73, сл. 17; R. Mihaljčić, *Namentragende Steininschriften in Jugoslawien vom Ende des 7. bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1982, 91 (No. 141), 122 (No. 180); J. Prolović, *Die Kirche des Heiligen Andreas an der Treska*, Wien 1997, 29–32, Figs. 1–2; Б. Цветковић, *Манасѿир Лиѿовац. Прилог ѿроучавању*, Лесковачки зборник 39 (1999) 94.

[12] Cf. Ђ. Даничић, *Рјечник из књижевних сѿарина срѿских, дио други*, Биоград 1863, 190; F. Miklosich, *Lexicon palaeoslovenico-graeco-latinum emendatum auctum*, Wien 1865, 473; Срезневский, *Материалы* II (1895), 544; *Slovník jazyka staroslověnského. Lexicon linguae palaeoslovenicae* 22, red. J. Kurz, Praha 1972, 487–488.

[13] *Речник срѿскохрваѿског књижевног и народног језика* XVI, ed. М. Николић et al., Београд 2001, 420 („усмено или писменим путем упутити некоме речи, молбу, предлог, захтев, приговор и сл.“).

[14] Cf., на пример, Ф. Милобар, *Бан Кулин и његово доба*, Гласник Земаљског музеја у Босни и Херцеговини 15 (1903) 498.

[15] Ђ. Стричевић, *Мајсѿори минијаѿура Мирослављевог јеванђеља*, ЗРВИ 1 (1952) 189, 192–197 (с претпоставком да је то јеванђеље можда доспело у Захумље као поклон Кулина бана кнезу Мирославу).

[16] Cf. Ђ. Сп. Радојичић, *Богомили и Мирослављево јеванђеље*, in: idem, *Књижевна збивања и сѿварања код Срба у средњем веку и у ѿурско доба*, Нови Сад 1967, 49–51; Nagorni, *op. cit.*, 20–24 (с литературом).

[17] Cf. Томовић, *Морфологија*, 16.

[18] У вези са наведеним cf. Д. Костић, *Тајно ѿисање у јужнословенским ћириловским сѿоменицима*, Глас Српске краљевске академије 92 (1913) 1–62; А. И. Соболевский, *Славяно-русская пале-*



Сл. 4. Црква Светог Петра у Бијелом Пољу, ктиторски натпис (цртеж Д. Нагорног)
Fig. 4. Church of St. Peter at Bijelo Polje, main portal, incription of the ktetor (drawing D. Nagorni)

Читање ктиторских натписа једино су отежавале компликоване лигатуре и скраћене речи, нарочито оне које су биле исписане без надредних знакова. У натпису из цркве Светог Петра постоји само једна једноставна лигатура (уобичајен спој слова „н“ и „н“ у речи ꙃавндннь), али скраћивања речи без употребе титле има на више места: ω[ть]ца, с[ы]на, с[вє]т[а]го, д[ꙋ]ха, с[ы]нь, б[о]жї[н], с[вє]т[а]го и ап[осто]ла (слике 3 и 4). Претраге речника старословенског језика показују ипак да се последња два слова у Мирослављевом натпису не могу протумачити ни као скраћеница неке речи — ниједна пронађена реч која почиње словом „о“ и садржи слово „х“ не би имала смисла у контексту његове садржине.[19]

Не сме се занемарити ни чињеница да се у натписима на средњовековним порталима неретко помињу градитељи, скулптори или клесари који су те натписе исписали (на пример, мајстор Радоња на надвратнику западног портала цркве манастира Светог Јована у Повљима на Брачу, скулптор Радован на порталу катедрале у Трогиру, градитељ фра Вита на надвратнику јужног портала дечанске припрате, протомајстор Рад Боровић на прагу портала Љубостиње).[20] Њихова имена, међутим, нигде нису написана у скраћеној форми. И мајстор Браја исписао је своје име у пуном виду на надгробном натпису требињског жупана Грда (слике 6а и 6б), а њему се с ваљаним разлозима приписује израда ктиторског натписа кнеза Мирослава.[21] Отуда нема основе ни за евентуалну претпоставку да се на крају бјелопољског натписа крије име неке личности која је имала важну улогу у изградњи или украшавању цркве Светог Петра.

Преостаје, чини се, још само једна могућност — да је последњим словима у натпису обележена бројна вредност. У нумеричком систему старословенске ћирилице словом „о“ означава се број 70, а словом „х“ број 600.

Као што показују сачувани примери, слова у својству цифара појављују се у српским ктиторским натписима готово искључиво у оквиру датума.[22] Тај је податак значајан будући да су бројеви 600 и 70 код датирања коришћени само за означавање година; код навођења осталих хронолошких података који се појављују у натписима српских ктитора (месец, дан и индикт) они нису могли бити употребљени. Важно је узети у обзир и системе датирања примењиване током средњег века у српској средини. У ћирилским ктиторским натписима доследно се користи византијска (цариградска) ера, код које се године броје од стварања света.[23] Стога је готово

ографија, С.-Петербург 1908, 108–113; М. Н. Сперанский, *Тайнопись в юго-славянских и русских памятниках письма*, Ленинград 1929. За осталу важнију литературу о старословенском тајнопису v. Ђ. Трифуновић, *Азбучник српских средњовековних књижевних појмова*, Београд 1990[2], 342–343.

[19] За пописе старословенских речи које почињу словом *он* а садрже слово *хјер* v. Даничић, *Рјечник* II, 183–263; Miklošić, *Lexicon*, 459–550; Срезневский, *Материалы* II, 513–840; *Slovník* 22 (1972) 475–512; 23 (1972) 513–576; 24 (1973) 577–631.

[20] За поменуте натписе v. Томовић, *Морфологија*, 34 (No. 6), 54 (No. 33), 84 (No. 74); Mihaljčić, *Namentragende Steininschriften*, 43 (No. 66). Cf. и Томовић, *op. cit.*, 14.

[21] Натпис потиче из друге половине XII века, а пронађен је у цркви у селу Полицама код Требиња (данас се чува у Музеју Херцеговине у Требињу), v. Kovačević, *Prvi klesari ćirilskih natpisa*, 314–315, sl. 3 (с претпоставком да се мајстор звао Братен); Томовић, *Морфологија*, 34 (No. 5); Чигоја, *Најстарији српски ћирилски натписи*, 15–16 (са осталом литературом). За гледиште да је Грдов и Мирослављев натпис радила иста рука v. Kovačević, *op. cit.*, 314–315, Nagorni, *op. cit.*, 30–34 (с претпоставком да је мајстор Браја био и градитељ цркве Светог Петра у Бијелом Пољу); Томовић, *op. cit.*, 15, 27; Чигоја, *op. cit.*, 41. Cf. и В. Мошин, *Најстарата кирилска епиграфика*, in: *Словенска писменост. 1050-годишнина на Климент Охридски*, Охрид 1966, 41, T. V/1, VI/2 (аутор сматра да су два натписа слична по калиграфској форми слова, али да се разликују по употреби *танког јер*, које се јавља само у Мирослављевом натпису).

[22] Изузеци су веома ретки и по свом карактеру нису значајни за наше истраживање, cf. Томовић, *Морфологија*, 54 (No. 33 – ктиторски натпис из Дечана, где је слово „г“ с бројном вредношћу написано као део владаревог имена), 57 (No. 37 – ктиторски натпис на западном порталу у Леснову, где се слово „к“ с бројном вредношћу појављује у попису имовине коју ктитор додељује том манастиру). Појам *датум* користимо као технички термин за означавање дела писаног документа (натписа, записа, повеље) који садржи хронолошке податке о његовом настанку. Cf., нпр., М. А. Пурковић, *Датирање у домаћим српским изворима средњега века*, Гласник Југословенског професорског друштва XIII/8 (1933) 739–751.

[23] Cf. Љ. Стојановић, *Датирање старих српских записа и натписа*, in: ССЗН VI, 179 (ктиторски натписи из цркава наведени су у реду VIII); Томовић, *op. cit.*, 38–120; Чигоја, *Најстарији српски ћирилски натписи*, 27–39, 52–53. Рачунање година по хришћанској ери, од рођења Христовог, појављује се у ћирилским натписима српских ктитора старијим од друге половине XVI века само једном – у натпису госпође Јелене Балшић, кћерке кнеза Лазара, исписаном 1439/1440. године на надвратнику портала Богородичине цркве на оству Бешка (Велика Горица) у Скадарском језеру. И у том натпису, међутим, датум је најпре забележен према византијској ери, v. Томовић, *Морфологија*, 113 (No. 112).

сасвим извесно да би и у натпису кнеза Мирослава био примењен тај хронолошки систем.[24]

Из наведеног проистичу следећи закључци. Слова „ѻ“ и „ҳ“ с краја ктиторског натписа из цркве Светог Петра, уколико су написана у својству цифара, представљала су део датума, а у оквиру датума једино су могла да чине део ознаке за годину. У овом случају то би била година изградње цркве. Ако се имају у виду постојаност употребе византијске ере у српским ктиторским натписима, време у којем је живео ктитор, као и бројна вредност слова̑ *он* и *хјер*, могуће је основано говорити само о једној години. То је 6670. година од стварања света.[25] Следио би закључак да је зидање задужбине кнеза Мирослава завршено између 1. септембра 1161. и 31. августа 1162. од рођења Христовог.

Такво тумачење два последња слова Мирослављевог ктиторског натписа може се поткрепити још неким аргументима, али је неопходно најпре размотрити његове слабе тачке. Кренућемо од чињенице да би означавање 6670. године словима „ѻ“ и „ҳ“ било непотпуно. Поред тих слова цифара требало би да стоји и одговарајућа ознака за хиљаде, то јест за шест пуних миленијума протеклих од стварања света до године изградње цркве. Она се састоји од знака за број 6 (слово *зјело* — „ѕ“) и посебног знака за означавање хиљада (҂).[26] У датумима српских ктиторских натписа тај посебни знак за хиљаде понегде није исписан, али није сачуван ниједан пример у којем је цела ознака за 6.000 изостављена.[27] Аналогије се, међутим, могу пронаћи у другим релевантним средњовековним изворима, нарочито у грчким и старословенским летописима.[28] Најстарији нама познат пример руског је порекла: у старијој редакцији *Новгородског првог летописа*, сачуваној у препису из прве половине XIII века, година 6583. од стварања света записана је као фпг (583).[29] Од прегледаних грчких извора одговарајуће садржине најстарија је једна кратка хроника која је написана на Кипру око 1320. То је тзв. *Хроника 26*, сачувана у препису с почетка XV столећа из Ватиканске библиотеке (*Palat. gr. 367*). У њој су године 6810, 6811, 6814, 6817. и 6818. забележене као ωι (810), ωια (811), ωιδ (814), ωιζ (817) и ωιη (818).[30] У руском *Лаврентијевом летопису* из друге половине XIV столећа 6405. година означена је као ѵє (405), а 6789. као ѱпѳ (789).[31] У млађим руским летописима, насталим током XVI, XVII и XVIII века, навођење година у скраћеном виду, без бројке која означава хиљаде, прилично је често.[32] Одговарајућих примера има и у српским летописима тзв. млађе редакције. Тако је у једном рукопису из Прага (Национални музеј, *бр. 12*), датованом у крај XV века, цифра за хиљаде изостављена при навођењу године смрти „великог војводе Јаноша“ (Хуњадија). Према писцу летописа, Хуњади је умро године цѯд (964 = 6964), то јест 1455/1456.[33]



Сл. 5. Црква Светог Петра у Бијелом Пољу, ктиторски натпис, детаљ
Fig. 5. Church of St. Peter at Bijelo Polje, main portal, incription of the ktetor, a detail

Изостанак цифре за хиљаде у хроникама и летописима, најчешће спорадичан, могао би да се објасни посебном природом тог историјско-књижевног жанра. Навођење великог броја узастопних година пружало је летописцима могућност да понеки датум испишу непотпуно без бојазни да ће наведени хронолошки подаци бити нејасни. Смело би се, уз то, рећи да се у областима употребе византијске ере цифра за хиљаде подразумевала код датирања и без писања, будући да је током готово

[24] Датирање према византијској ери било је готово без изузетка заступљено и у старим српским записима све до XVI столећа. О томе v. Стојановић, *Датирање*, 179–180; Пурковић, *Датирање*, 747–750. Исто је тако било и на пољу дипломатике, бар када је реч о Рашкој (Србији). У српским земљама које су се налазиле под снажним утицајем Запада, укључујући и Захумље, повеље су најчешће датиране по годинама од рођења Христовог. Cf. С. Станојевић, *Студије о српској дипломатици. XVII Датирање*, Глас Српске краљевске академије 132 (1928) 30–57; Пурковић, *op. cit.*, 739–747. Област Полимља, у којој се налази црква Светог Петра, није, међутим, ни географски ни политички улазила у састав Хумске земље. Од времена образовања првих српских држава она је припадала Рашкој. Током друге половине XII века Стефан Немања и његова браћа Тихомир и Мирослав ту су имали баштинске поседе. Cf., на пример, *Историја српског народа* I, ed. С. Ћирковић, Београд 1981, 161, 193, 303, 453; С. Мишић, *Територијално-управна организација Полимља (XII–XIV век)*, in: *Краљ Владислав и Србија XIII века*, ed. Т. Живковић, Београд 2003, 74–88; *Историјски атлас*, red. М. Благојевић, Београд 2011, 35, 36/II, 40, 42.

[25] Кнез Мирослав живео је у XII веку, а то је по византијској ери период од 6608. до 6707. године.

[26] У српским натписима старијим од средине XV столећа знак за број 6.000 најчешће има облик обрнутог слова *зјело* (ƨ), уз чији је доњи део, слева, придодата ознака за хиљаде у виду косе цртице, слична еквивалентном знаку из грчког алфабетског бројчаног система (тзв. *лева кереа*). Знатно ређе, код мање од једне петине примера, јавља се правилан облик поменутог слова (ѕ). Cf. Томовић, *Морфологија*, 26, 38–121.

[27] Цифра с бројном вредношћу 6.000 сведена је на слово *зјело* у датумима ктиторских натписа из Мушутишта, Дечана, Леснова и из средњовековних градова Копријана и Смедерева, cf. Томовић, *op. cit.*, 48 (No. 25), 33 (No. 54), 57 (No. 37), 79 (No. 65), 110 (No. 107).

[28] Наша „потрага“ за примерима скраћеног писања година у споменицима средњовековне грчке и старословенске ћирилске писмености била је ограничена на неколико публикованих корпуса старих натписа, записа и летописа. Листа сачуваних примера, без икакве сумње, знатно је дужа од оне коју смо сачинили.

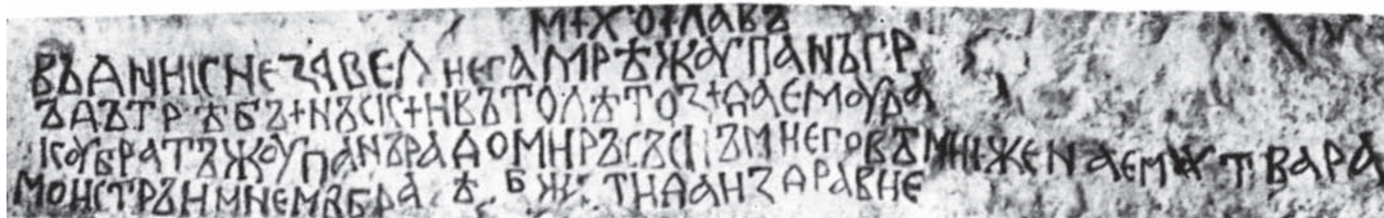
[29] *Новгородская летопись по Синодальному харатейному списку*, ed. П. И. Савваитов, Санктпетербург 1875, fol. 9; *Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов*, red. А. Н. Насонов, Москва–Ленинград 1950, 18.

[30] P. Schreiner, *Die byzantinischen Kleinchroniken* I, Wien 1975, 203–204. За још неке примере у византијским кратким хроникама v. *ibid*., 201–203, 209–210, 266–278, 636 (на појединим местима у датуму је изостављена и цифра за стотине).

[31] *Полное собрание русских летописей I. Лаврентьевская летопись*, Ленинград 1926–1928, 18, 367.

[32] Cf., на пример, *Полное собрание русских летописей, 37: Устюжские и Вологодские летописи, XVI–XVIII вв.*, red. К. Н. Сербина, Ленинград 1982, 70, 124–125, 181–192. Појава је нарочито била карактеристична за североисточне области Русије, где се често запажа и у повељама, а нешто ређе у записима на страницама рукописних књига, cf., нпр., Соболевский, *Славяно-русская палеография*, 107; *Рукописные книги собрания М. П. Погодина. Каталог*, I, red. О. В. Творогов, В. М. Загребин, Ленинград 1988, 69 (No. 83).

[33] Љ. Стојановић, *Стари српски родослови и летописи*, Сремски Карловци 1927, 239.



Сл. 6а. Надгробни натпис жупана Грда, друга половина XII века. Музеј Херцеговине у Требињу (према М. Вегу)
Fig. 6a. Epitaph of župan Grd, second half of the twelfth century. Museum of Herzegovina, Trebinje (after: M. Vego)



Сл. 6b. Надгробни натпис жупана Грда, друга половина XII века. Музеј Херцеговине у Требињу, детаљ
Fig. 6b. Epitaph of župan Grd, second half of the twelfth century. Museum of Herzegovina, Trebinje, detail

целог средњег века била иста (͵ς у грчком, а ҂ѕ у старословенском).[34] На сличан закључак упућује и чињеница да она није исписана ни у датумима појединих старих српских записа и натписа у којима је наведена само једна година. Најстарији познати пример потиче с краја XIV века. Неки ђакон Никола, након што је 1391/1392. написао параклитик који се данас налази у Државном историјском музеју у Москви (*Хлудов 131*), забележио је да је свој посао завршио вь лето деветцатно (900 = 6900).[35] Остали примери знатно су млађи. На првом листу *Служабног минеја за јул*, делу монаха Јефрема из 1570/1571, записано је да је та књига донета из Јерусалима у манастир Троношу лета рїв (112 = 7112 = 1603/1604).[36] Писар једног зборника који је некада чуван у Ргрегету оставио је белешку с наводом да је његов рукопис израђен према руским предлошцима у манастиру Папраћи године ркн (128 = 7128 = 1619/1620).[37] У забелешкама исписаним на маргинама *Пећког поменика*, насталог у првој половини XVII века (*САНУ 61*, fol. 40r и 62r) година 7121. (= 1612/1613) означена је као рка (121), а 7129. (= 1620/1621) као ркѳ (129).[38] Према белешци из једног јеванђелистара чуваног у Завали, године ркѳ (129 = 7129 = 1620/1621) заледила се вода којом је било поплављено Попово поље.[39] У псалтиру из некадашње збирке манастира Раковца „грешни Анситеј" записао је да је купио ту књигу од игумана Никодима у лето рл (130 = 7130 = 1621/1622),[40] а у другој рукописној књизи из исте збирке било је забележено да је она повезана године рнѕ (156 = 7156 = 1647/1648) „под Фрушком планином, близу града Варадина".[41] Запис из једног рукописа који се некада налазио у манастиру Лепавини сведочи о томе да је „патос" манастирске цркве завршен у рмa лѣто (141 = 7141 = 1632/1633), у време игумана Михаила.[42] На панагијару владике Максима из манастира Крке мајстор мртенѣ написао је да је то дело израђено в лѣто рпz (187 = 7187 = 1678/1679).[43] На бази тордиране колонете на западној страни јужног портала Богородичине цркве у Студеници потписао се игуман Пахомије вь л(ѣто) са (201 = 7201 = 1692/1693).[44] Године су обележаване непотпуно и на споменицима датираним по хришћанској ери, нарочито у XVIII веку, када такав начин датирања превлађује у српским изворима. У то време дешавало се да цифре за хиљаде буду изостављене и на репрезентативним натписима или у пословним уговорима.[45]

[34] Мисли се на период од 1. септембра 6000. до 31. августа 6999. године од стварања света, то јест од 1. септембра 491. до 31. августа 1491. године од рођења Христовог.

[35] ССЗН IV, 18 (No. 6086).

[36] М. Сперанский, *Описание рукописей библиотеки Историко-филологического Института Князя Безбородко в г. Нежине*, Известия Историко-филологического Института Князя Безбородко в Нежине XVIII (Нежин 1900) 23–24. Рукопис се сада чува у Институту рукописа Националне библиотеке Украјине у Кијеву.

[37] ССЗН I, 299, No. 1089 (рукопис су уништиле усташе, паравојна формација Независне државе Хрватске у Другом светском рату).

[38] ССЗН I, 281 (No. 1011); 300 (No. 1101). У истом поменику године су на три места наведене без прве две цифре, v. *ibid*., 292 (No. 1056), 296 (No. 1077 и 1078).

[39] ССЗН IV, 116, No. 6610 (рукописне књиге из Завале нестале су у Другом светском рату).

[40] ССЗН IV, 120, No. 6631 (рукописи из збирке манастира Раковца данас се чувају у Музеју Српске православне цркве у Београду).

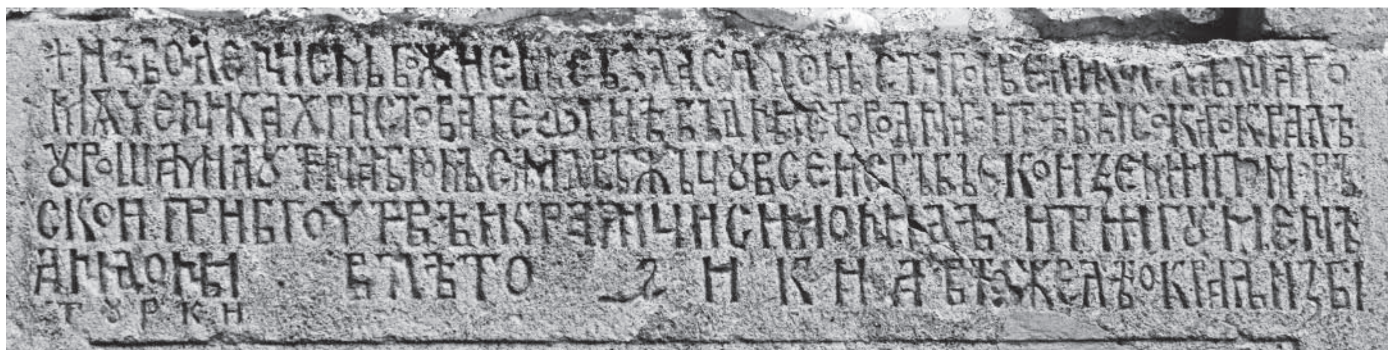
[41] ССЗН I, 360 (No. 1430).

[42] ССЗН I, 324, No. 1243; ССЗН IV, 136, No. 6733 (рукописи из збирке манастира Лепавине данас се чувају у Повијесном музеју Хрватске у Загребу).

[43] ССЗН I, 422 (No. 1756).

[44] В. Р. Петковић, *Старине. Записи, натписи, листине*, Београд 1923, 22 (No. 9).

[45] На пример, на надгробном споменику Марије Матић, „кћери господара Стоика", у цркви Ваведења у Сремским Карловцима, v. П. Момировић, *Стари српски записи и натписи из Војводине* I, Нови Сад 1993, 47 (No. 208: ... престави сѣ лета гд҃нѣгь 723) или у уговору који је учитељ Арон Стојановић, јерођакон раковачки, склопио 1793. године са „честним клером и народом славеносрпским" у селу Медку у Лици,



Сл. 7. Црква Светог Ђорђа у Старом Нагоричину, западни портал, ктиторски натпис краља Милутина, 1312/1313
Fig. 7. Church of St. George in Staro Nagoričino, west portal, inscription of the ktetor, King Milutin, 1312/1313

Непотпуно навођење године, без бројке за хиљаде, понекад и без бројке за стотине, и данас постоји у српском језику, али само у колоквијалном стилу. Тај феномен може се пратити и у многим другим срединама у којима су у употреби мондијалне (светске) ере. Посебно је занимљив јеврејски хронолошки систем јер је у хебрејској епиграфској и палеографској грађи од раног средњег века до модерног доба цифра за хиљаде изостављана код нотирања година скоро систематски и доследније него било где другде (тзв. *minor era*).[46]

Можда је у одређеној вези с поменутом појавом и један особен начин навођења година који се током средњег века појављује у свим српским земљама, нарочито у Захумљу и Дукљи. Ту се такође не исписује цифра која означава хиљаде, већ је њена бројна вредност изражена одговарајућом речи, док су јединице, десетице и стотине означене цифрама.[47] Навешћемо неколико занимљивих примера из различитих епоха. У једној од најстаријих сачуваних хумских повеља, оној коју је жупан Радослав, унук кнеза Мирослава, издао Дубровчанима, година њеног издавања, 1254, наведена је као лѣто ѹпльщеннѣ господа наше(го) нсѹ(са) христа тнсѹща ·снд·.[48] Повеља краља Стефана Дечанског издата дубровачким поклисарима Жуну Вукасовићу, Жуну Држићу и Жуну Лукаревићу исписана је у Дању мѣсеца марта ·ке· дьнь на благовѣщеннѥ, а ѡдь в(ьп)льщеннꙗ христова тнсѹща н ·ткг· лѣто (25. марта 1326).[49] Повеља браће Балшића — Страцимира, Ђурђа и Балше II — издата у Љешу 17. јануара 1368, носи датум ѡдь рождьства христова ... тнсѹща н ·тѯн· лѣть ... мѣсеца гіенара ·зі· дьнь.[50] Натпис на гробном камену протопопа Страхиње, сачуваном на старом гробљу у селу Фојници код Гацка, говори да је тај свештеник преминуо ва лето ⟨с⟩едмотнс⟨ѹ⟩шно ·рм· мес[е]ца м[а]рта ·д҃· д⟨ь⟩нь (4. марта 1632).[51] „Расодер" Гаврило преписао је тропарник у манастиру Свете Тројице код Пљеваља въ лѣто седмотнсѹщно н ·р҃·н҃·а҃· ... мѣсеца сек. ·е҃·і҃· (15. септембра 1642).[52]

Цифра за хиљаде у бјелопољском натпису могла је да буде изостављена и грешком, као што се догодило са цифром за стотине („ω") у датуму ктиторског натписа краља Милутина уклесаног 1312/1313. године над западним порталом цркве Светог Ђорђа у Старом Нагоричину (сл. 7).[53] Пропусти те врсте били су, међутим, изузетно ретки, па је много вероватније да је клесар кнеза Мирослава намерно прибегао скраћеном нотирању године. При томе је можда и он, попут неких летописаца и писара, сматрао да се цифра за хиљаде у години подразумева, али је такође могуће да га је на скраћену нотацију принудила ограниченост расположивог натписног поља. На ову другу претпоставку упућује чињеница да у натпису у лунети портала цркве Светог Петра нема ни израза „вь лѣто", којим у српским писаним изворима из средњег века готово увек почиње датумска формулација. Те две речи изостављане су обично само онда када писар није имао довољно места за исписивање опширног текста (нпр., у ктиторским натписима из цркава Светог Николе у Новацима код Тетова и Светог Димитрија у Буштрању код Врања, из друге половине XVI века,[54] или у натписима на неким манастирским печатима насталим током првих деценија XVII столећа[55]).

Начин на који су распоређена слова у ктиторском натпису кнеза Мирослава наводи на помисао да се и кнежев клесар суочио с проблемом недовољно великог натписног поља. Он је прво и последње слово у сваком реду натписа скоро приљубио уз оквир лунете портала (слике 3, 8а и 8б), што указује на жељу да се у највећој мери искористи полукружна површина лунете, то јест да се обезбеди довољан простор за текст који би обухватио све елементе уобичајене за средњовековне ктиторске натписе посвећене изградњи цркава (инвокацију, име ктитора, посвету храма и датум његове изградње).[56] Не

v. ССЗН VI, 171 (прилог III: уговор носи датум „23. Augusta 793"). За још неке позне примере v. ССЗН V, 85 (No. 7826), 86 (No. 7831); ССЗН VI, 134 (No. 10293); Момировић, *op. cit.*, 31–436.

[46] V., на пример, K. Frojimovics et al., *Jewish Budapest. Monuments, rites, history*, Budapest – New York 1999, 304–305; G. Ifrah, *The universal history of numbers. From prehistory to the invention of the computer*, New York 2000, 217, fig. 17.22; R. L. Eisenberg, *The JPS guide to Jewish traditions*, Philadelphia 2004, 166.

[47] Cf. Станојевић, *Студије о српској дипломатици XVII*, 32–33, 37, 43, 53, 56.

[48] *Monumenta serbica spectantia historiam Serbiae, Bosnae, Ragusii*, ed. Fr. Miklosich, Wien 1858, 44 (No. XLV).

[49] *Monumenta serbica*, 85 (No. LXXXI).

[50] *Monumenta serbica*, 177 (No. CLXI).

[51] Ћ. Трухелка, *Стари натписи из Херцеговине*, Гласник Земаљског музеја у Босни и Херцеговини 8 (1896) 325; ССЗН I, 322 (No. 1232). Поменути прототоп често је поистовећиван са истоименим српским зографом из Будимље, cf. С. Петковић, *Делатност зографа попа Страхиње из Будимље*, Старине Црне Горе I (1963) 126, n. 57.

[52] ССЗН I, 347 (No. 1361). О том рукопису (*Пљевља 68*) v. В. Мошин,*Ћирилски рукописи манастира Св. Тројице код Пљеваља*, Историски записи 14 (1958) 251.

[53] О натпису из Нагоричина v. Томовић, *op. cit.*, 46 (No. 23); Б. Тодић, *Старо Нагоричино*, Београд 1993, 26–27, црт. 1.

[54] За натпис из Новака, који говори о живописању цркве (1576/1577) v. ССЗН IV, 79 (No. 6387). За натпис из цркве Светог Димитрија, који сведочи о датуму њене изградње (август 1591) v. ССЗН IV, 85 (No. 6427).

[55] Cf., на пример, печат манастира Никоље у Овчарско-кабларској клисури, израђен 1613 [ССЗН I, 281 (No. 1007); З. Златић Ивковић, *Манастир Никоље у Овчарско-кабларској клисури*, Београд 2005, 14], и дечански печат из 1623. године (Шакота, *Дечанска ризница*, 329–330, 335, сл. 2).

[56] Такав приступ полукружном натписном пољу не може се сматрати уобичајеном праксом клесара. О томе сведочи компаративна грађа, која се у српској средини своди на два примера. У виду имамо,

Сл. 8а. Црква Светог Петра у Бијелом Пољу, ктиторски натпис, детаљ
Fig. 8a. Church of St. Peter at Bijelo Polje, main portal, incription of the ktetor, a detail

Сл. 8б. Црква Светог Петра у Бијелом Пољу, ктиторски натпис, детаљ
Fig. 8b. Church of St. Peter at Bijelo Polje, main portal, incription of the ktetor, a detail

сме се искључити ни могућност да су творци Мирослављевог натписа (састављач текста и клесар) описаним начином распоређивања слова желели да остваре још један циљ — да се натпис идеално уклопи у дати архитектонски оквир. Клесари репрезентативних натписа посебну пажњу посвећивали су естетској страни свог дела, а то је, између осталог, обухватало и бригу о складном односу између текста и натписног поља.[57] Како год да је било, када је клесар у последњем реду натписа довршио реченицу у којој се помињу ктитор и његово дело (ѣ сынь ѯавиднинь а именемь рабь божїи стѣпань мїрославь кнеѯь хльмьскї сьѯїдахь црькьвь светаго апостола петра), преостало му је места за још свега два слова.[58] Уколико је, као што је логично помислити, од почетка било планирано, с предлошком или без њега, да натпис има потпуну садржину, недостајао је још само датум. У наведеним околностима он је морао бити сведен на скраћено записану годину, без цифре за хиљаде. Било је нужно да се изоставе и речи вь лѣто, али то творцима натписа није стварало веће потешкоће будући да поменуте речи, иако уобичајене у оквиру датумске формулације, нису биле њен неопходан део.[59] На сличан начин могло се оправдати и изостављање још неких важних елемената датума, попут месеца, дана и индикта, с обзиром на чињеницу да је већина српских ктиторских натписа насталих пре XV века датирана само годином.[60]

Уколико пак није било планирано да у натпису буде и датум, што је мало вероватно,[61] опет је постојао разлог за допуну уклесаног текста јер би због празнине која се створила при крају последњег реда била обезвређена претходно остварена складна композиција целине. Пошто је за писање преостао сасвим мали део натписног поља, у обзир је опет долазио само датум. Био би то најлогичнији завршетак Мирослављевог натписа уколико се у виду има

пре свега, добро сачувани остатак десне половине ктиторског натписа исписаног у лунети главног портала цркве Светог Николе Дабарског (око 1328). Јасно се види да слова у том делу натписа нису била приљубљена уз оквир натписног поља тако да је у шест од осам сачуваних редова преостало довољно места да се уклеше бар по још једно слово (сл. 9), v. М. Шакота, *Прилози познавању манастира Бање код Прибоја* I–II, Саопштења 9 (1970) 23–25, 30, сл. 4; В. Јовановић, *О једном ктиторском натпису у манастиру Бањи*, Зограф 4 (1972) 27–28, сл. 1–2; С. Пејић, *Манастир Свети Никола Дабарски*, Београд 2009, 42–46, сл. 22–23. Сличан однос према натписном пољу имао је, изгледа, и писар ктиторског натписа уклесаног у лунети западног портала Ђурђевих ступова у Расу (1170/1171), али се о композицији тог натписа не може говорити са потпуном сигурношћу јер је сачуван у фрагментима, cf. J. Нешковић, *Ђурђеви Ступови у Расу*, Рашка баштина 1 (1975) 156, сл. 15; idem, *Ђурђеви Ступови у Старом Расу*, Краљево 1984, 12–13; М. Чанак-Медић, Ђ. Бошковић, *Архитектура Немањиног доба* I, Београд 1986, 55–56, сл. 2; Чигоја, *op. cit.*, 27–28.

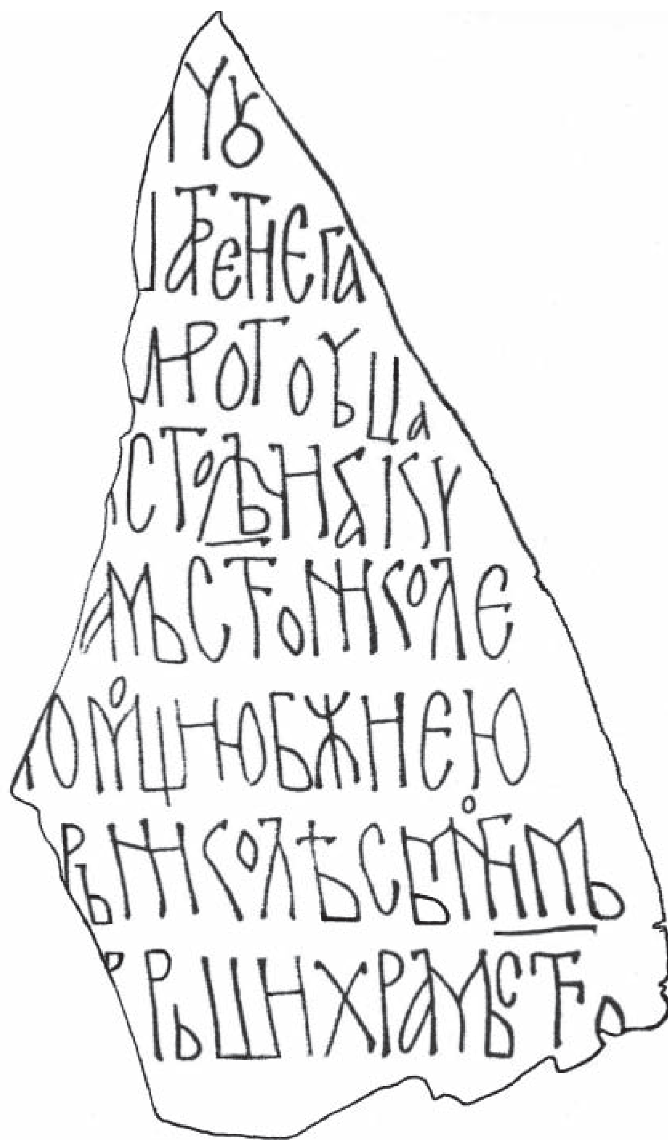
[57] Cf. Томовић, *op. cit.*, 13.

[58] Та процена ваљана је уколико би последња два слова била исте величине, дуктуса, распореда и међусобног размака као претходно исклесана слова у истом реду натписа (једно слово у просеку заузима око 3,2 cm по ширини и око 3,5 cm по висини). Да би се на преосталу површину (ширине 7,5 cm) сместила три слова, свако од њих морало би да буде за једну трећину ниже од осталих слова у последњем реду.

[59] То показује више сачуваних натписа и записа. Неки примери, попут ктиторских натписа из Светог Николе у Новацима и Светог Димитрија у Буштрању, или натписа на манастирским печатима Никоља и Дечана, већ су поменути (v. n. 54 и 55 supra). Њима ћемо овде још придодати ктиторски натпис из католикона манастира Озрена (1608/1609), неколико натписа који говоре о сликању икона и изради црквених утвари (чаша новобрдског митрополита Виктора из Дечана, из 1592/1593; хиландарске иконе светог Николе и свете Петке, израђене 1604/1605, односно 1631/1632), као и два надгробна натписа (надгробна плоча попа Радојевића у Сопоћанима, из 1362; надгробна плоча монаха Макарија у манастиру Светог Петра Коришког код Призрена, из 1388). За наведене примере v. ССЗН I, 43 (No. 123), 51 (No. 160), 275 (No. 984), IV, 98 (No. 6508); З. Кајмаковић, *Зидно сликарство у Босни и Херцеговини*, Сарајево 1971, 233, сл. 174; М. Шакота, *Дечанска ризница*, Београд–Приштина 1984, 189–190; С. Петковић, *Иконе манастира Хиландара*, Манастир Хиландар 1997, 134–135.

[60] Cf. Томовић, *Морфологија*, 44 (No. 22), 46 (No. 23), 54 (No. 33), 56 (No. 36), 57 (No. 37), 78 (No. 65), 110 (No. 107), 113 (No. 112), 115 (No. 116), 120 (No. 123); Стојановић, *Датирање*, 180. Уколико је датирање било подробније, уз годину се најчешће јављао само индикт, cf. Томовић, *op. cit.*, 38 (No. 12), 43 (No. 20), 44 (No. 21), 47 (No. 24), 48 (No. 25), 53 (No. 31), 55 (No. 35), 77 (No. 63), 104 (No. 101); Стојановић, *op. cit.*, 181–185.

[61] О томе v. infra (стр. 36 и n. 132).



Сл. 9. Свети Никола Дабарски, ктиторски натпис краља Стефана Дечанског, фрагмент десне половине натписа, око 1328. (према цртежу М. Шакоте)
Fig. 9. Church of St. Nicholas Dabarski, inscription of the ktetor, King Stefan Dečanski, right half of the inscription, fragment, ca. 1328 (after: M. Šakota)

садржина већ написаног текста, као и уобичајена структура ктиторских натписа.[62] Разуме се да би и у овом случају датум морао бити означен у најкраћој форми.

У вези с наводима из претходног пасуса важно је узети у обзир чињеницу да распоред слова у средњовековним натписима није увек био унапред смишљен. Изузетак су тзв. калиграфски натписи, чија су главна обележја — китњасти облици слова и веома сложене лигатуре — захтевала брижљив и свеобухватан план израде, понекад и претходну скицу на камену.[63] Текстови натписа чији клесари нису имали калиграфских претензија бивали су и у току самог урезивања у камен прилагођавани датом натписном пољу. Дешавало се то и онда када се њихова садржина односила на најугледније личности. Добар пример је поменути ктиторски натпис краља Милутина на западном порталу цркве Светог Ђорђа у Старом Нагоричину. Клесар тог натписа није добро проценио расположиво место за писање на правоуганој површини архитрава, па се при клесању слова у последњем реду суочио с могућношћу да његов текст буде знатно краћи од текста претходна четири реда. У настојању да разреши проблем, преостале делове текста претерано је размакао један од другог, али је готово цела десна половина доњег реда ипак остала празна (сл. 7). Изгледа да је управо због тога уклесана још једна реченица, која нема непосредне везе с првобитно исписаним текстом.[64]

Пред сличном тешкоћом нашао се и клесар репрезентативног ктиторског натписа краља Душана исписаног над јужним порталом дечанског католикона. У жељи да избегне нешто мању празнину на десној страни доњег реда, он је развукао само делове датума, то јест уводне речи вь лѣт(о) и слова-цифре којима је означена година изградње цркве. На крају је, вероватно због истог разлога, додао необичан знак у виду квадрата са уцртаним дијагоналама, који се обично тумачи као еснафски или конструкторски симбол протомајстора фра Вите из Котора и његове радионице (сл. 10).[65]

У овом контексту умесно је још једном поменути и ктиторски натпис Јелене Балшић с надвратника портала Богородичине цркве на острву Бешка у Скадарском језеру. Клесар тог натписа, чија су два горња реда складно уклопљена у архитектонски оквир, попунио је празно место на крају доњег реда тако што је поред године од стварања света, исписане ћириличким цифрама, унео и годину хришћанске ере, исписану римским бројкама (сл. 11). Будући да за такво двоструко датирање не постоје аналогије у српским ктиторским натписима, има највише основа да се оно објасни жељом да се оствари складна композиција натписа.[66]

Сумњу у претпоставку да слова *он* и *хјер* с краја ктиторског натписа кнеза Мирослава представљају цифре могло би да изазове и то што изнад њих не постоје титле — уобичајене ознаке слова с бројном функцијом у старословенској писмености.[67] И за ту особеност натписа постоје, међутим, аналогије у српској средњовековној епиграфици. Цифре нису означене титлама на клесаним ктиторским натписима из цркве Светог Ђорђа у Старом Нагоричину, Богородичине цркве у Ваганешу код Новог Брда и из средњовековног града Копријана код Ниша (задужбина Ненада, сина казнаца Богдана, највероватније из 1372),[68] а изгледа да их није било ни у датуму делимично сачуваног ктиторског натписа Стефана Немање из цркве Светог Ђорђа у Расу (1170/1171).[69] Нису исписане ни изнад слова-цифара којима је у фре-

[62] Управо је датум најчешће заузимао последњи део ктиторских натписа, cf. Томовић, *op. cit.*, 43 (No. 20), 44 (No. 21 и 22), 46 (No. 23), 48 (No. 25), 50 (No. 29), 53 (No. 31), 54 (No. 33), 55 (No. 35), 56 (No. 36), 77 (No. 63), 78 (No. 65), 104 (No. 101), 110 (No. 107), 113 (No. 112), 120 (No. 123). За најраније примере v. стр. 36 и n. 134 infra.

[63] Cf. Томовић, *op. cit.*, 13–15 (с примерима).

[64] Не може се поуздано одредити када је та реченица уклесана – у исто време када и остали делови натписа или нешто касније. Вероватније је, ипак, да је додата накнадно с обзиром на велику ширину размака између речи у првој половини последњег реда. За натпис из Нагоричина v. n. 53 supra.

[65] За натпис из Дечана, чије се клесање обично приписује фра Вити, v. Б. Тодић, М. Чанак-Медић, *Манастир Дечани*, Београд 2005, 22–23, 208, сл. 8, 168–170; М. Чанак-Медић, *Манастир Дечани. Саборна црква, архитектура*, Београд 2007, 19, сл. 3.

[66] О том натпису v. n. 23 supra.

[67] О писању титли изнад слова-цифара v., нпр., Ђорђић, *Старословенски језик*, 29.

[68] За натпис из Старог Нагоричина v. n. 53 supra; за натпис из Ваганеша v. n. 124 infra; за натпис из Копријана v. Љ. Стојановић, *Где је био град Копријан?*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор 7 (1927) 217, сл. 1 (с претпоставком да је реч о логотету Ненаду и датовањем натписа у 1380); М. А. Марковић, *Натпис из града Копријана*, Старинар 12 (1937) 99, сл. 1.

[69] За натпис из Ђурђева ступова v. n. 56 supra.

Сл. 10. Црква Христа Пантократора у Дечанима, јужни портал, ктиторски натпис краља Душана, 1334/1335. (цртеж М. Чанак-Медић)
Fig. 10. Church of Christ Pantokrator, monastery of Dečani, south portal, inscription of the ktetor, King Dušan, 1334/1335 (drawing M. Čanak-Medić)

ско-натпису из Богородичине цркве у Студеници нотирана година осликавања Немањиног маузолејног храма (1208/1209).[70] Важна је, такође, чињеница да клесар натписа из цркве Светог Петра на Лиму није користио титле ни при скраћивању речи (слике 3 и 4).[71]

Слова употребљена у својству цифара обично су у старословенским писаним изворима означавана и тако што је испред и иза њих, по средини реда, исписивана по једна тачка.[72] У натпису кнеза Мирослава уклесана је само једна тачка — иза слова „х" (сл. 5)[73] — али се мора имати у виду податак да у српским ктиторским натписима цифре датума врло често уопште нису обележаване тачкама.[74] С друге стране, та једна уклесана тачка не може послужити ни као чврст аргумент за тврдњу да су последња два слова натписа написана у својству цифара. Њоме је могао да буде означен крај натписа, као што је учињено у натписима Јована Оливера из Леснова (1340/1341) и Николе Дорјеновића из манастира Никоље код села Шаторње (1424/1425),[75] а недостаје и тачка испред слова „о". Можда је ипак вредна пажње чињеница да велика већина српских ктиторских натписа нема тачку на крају текста,[76] а поменућемо и то да је у натпису из Никоља тачка исписана само иза последње цифре датума — вь лѣто ҂ѕ҃ц҃л҃г҃·.[77]

Најкрупнију потешкоћу за тумачење слова *он* и *хјер* као делова датума ктиторског натписа кнеза Мирослава представља околност да је слово „о" (бројна вредност 70) уклесано слева, а слово „х" (бројна вредност 600) здесна. У нумеричком систему старословенске ћирилице, формираном скоро дословно према грчком алфабетском бројчаном систему, свака јединица, десетица и стотина означавана је засебним словом, док су код нотирања хиљада коришћене цифре за јединице, с тим што је испред њих стављан посебан знак. Стога при писању вишецифрених бројева није примењиван позициони него адитивни принцип, што значи да се вредност броја добијала сабирањем вредности свих његових цифара. Редослед слова цифара у суштини је, дакле, био небитан, али је правописна традиција старословенског језика налагала да се оне ређају по величини, слева надесно, почев од највеће цифре.[78] Такав начин писања бројева доследно је поштован у старој српској писмености и код нотирања година. То потврђују сви сачувани ктиторски натписи у којима постоји датум.[79] На исти начин године су означаване и у бугарским и руским ћирилским натписима средњег века.[80]

Аналогије за обрнут редослед слова-цифара у натпису из цркве Светог Петра могу се, међутим, пронаћи у поменутом грчком нумеричком систему, који је добио широку примену још у доба хеленизма. И сам апозиционог карактера, он је дозвољавао могућност да се код вишецифрених бројева цифре ређају и по узлазном низу, од нижих ка вишим.[81] Таква пракса била је преузета из грчког говорног језика, о чему, поред осталог, сведоче

[70] За тај натпис v. С. Мандић, *Древник. Записи конзерватора*, Београд 1975, 82–83; В. Ј. Ђурић, *Преокрет у уметности Немањиног доба*, in: *Историја српског народа* I, ed. С. Ћирковић, Београд 1981, 277. Титле, изгледа, нису биле исписане ни изнад цифара у датуму ктиторског натписа из цркве Светог Ахилија у Ариљу (1295/1296), cf. Д. Војводић, *Зидно сликарство цркве Светог Ахилија у Ариљу*, Београд 2005, 33, 202, 287, сл. 3. Фреско-натписи са истом особеношћу јављају се и у време турске власти над српским земљама, на пример у цркви Светог Никите код Скопља (из 1484; v. Ј. Хаџи-Васиљевић, *Скопље и његова околина*, Београд 1930, 445), параклису Светог Николе у Богородичиној цркви у Кучевишту (из 1501; П. Н. Милюков, *Христианские древности Западной Македонии*, Известия Русского археологического института в Константинополе 4, 1899, 132), у припрати цркве Светог арханђела Михаила у Борчу [из 1553; v. С. Кесић, *Живопис цркве Арханђела Михаила у Борчу*, Саопштења 25 (1993) 73–74, сл. 3].

[71] V. стр. 24 supra.

[72] Ђорђић, *Старословенски језик*, 29.

[73] Ту тачку приметио је још А. Дероко (*Црква Св. Апостола Петра*, 145).

[74] Томовић, *op. cit.*, 44 (No. 22), 46 (No. 23), 53 (No. 31), 54 (No. 33), 55 (No. 35), 77 (No. 63), 78 (No. 65), 110 (No. 107), 115 (No. 116).

[75] За натписе из Леснова и Никоља v. Томовић, *op. cit.*, 57 (57, No. 37), 104 (No. 101).

[76] За примере v. n. 132 infra.

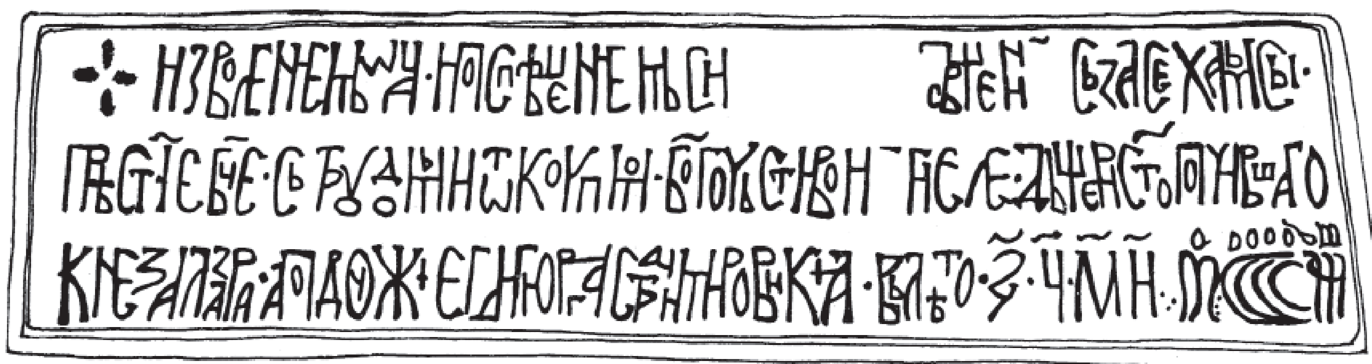
[77] Томовић, *op. cit.*, 104 (No. 101)

[78] Изузетак су бројеви од 11 до 19, код којих су се јединице увек писале пре десетица, у складу с називом тих бројева у старословенском језику (єдинь на десѧте итд.). О наведеним особинама алфабетског бројчаног система старословенске ћирилице cf., на пример, Е. Ф. Карский, *Очерк славянской кирилловской палеографии*, Варшава 1901, 221–232; Р. А. Симонов, *О некоторых особенностях нумерации, употреблявшейся в кириллице*, in: *Источниковедение и история русского языка*, red. С. И. Котков, В. Ф. Дубровина, Москва 1964, 14–36; Ђорђић, *Старословенски језик*, 28–30. Дешавало се, такође, мада сасвим ретко, да јединице буду написане испред десетица и у двоцифреним бројевима већим од 20, cf. Карский, *op. cit.*, 224.

[79] Cf. Томовић, *op. cit.*, passim.

[80] За бугарске натписе v., на пример, И. Гошев, *Старобългарски глаголически и кирилски надписи от IX и X в.*, София 1961, 77–78, 87–88; С. Смядовски, *Българска кирилска епиграфика. IX–XV век*, София 1993, 49–73, 182–184; за руске натписе v., на пример, Б. А. Рыбаков, *Русские датированные надписи XI–XIV веков*, Москва 1964, 9–10, 13–48; Т. В. Рождественская, *Древнерусские надписи на стенах храмов. Новые источники XI–XV вв.*, Санкт-Петербург 1992, 74–126.

[81] О грчком алфабетском бројчаном систему, који се у стручној литератури понекад назива и другачије (јонски, новогрчки, милетски), v., на пример, S. Reinach, *Traité d'épigraphie grecque*, Paris 1885, 220–225; V. Gardthausen, *Griechische Palaeographie* 2, Leipzig 1913,



Сл. 11. Богородичина црква на острву Бешка у Скадарском језеру, западни портал, ктиторски натпис Јелене Балшић, 1439/1440. (цртеж Г. Томовић)
Fig. 11. Church of the Virgin on the islet of Beška, Lake Skadar, west portal, the inscription of the ktetor, "lady" Jelena, daughter of Prince Lazar, 1349/1440 (drawing: G. Tomović)



Сл. 12. Натпис с једне од градских капија Мопсуестије, 559/560. Археолошки музеј у Адани (према: Dagron, Feissel, Inscriptions)
Fig. 12. Inscription from a city gate in Mopsuestia, 559/560. Archaeological Museum, Adana (after: Dagron, Feissel, Inscriptions)



Сл. 13. Богородица Љевишка у Призрену, ктиторски натпис краља Милутина на олтарској апсиди, детаљ, 1306/1307
Fig. 13. Church of the Virgin Ljeviška in Prizren, inscription of the ktetor, King Milutin, on the altar apse, 1306/1307

епиграфски споменици код којих су бројне вредности исказане речима. Најбогатија ризница примера сачувана је у „финансијским натписима" из Таормине на Сицилији, насталим средином I века п. н. е. како би се у камену овековечили градски приходи и расходи.[82] У тим натписима исписано је мноштво великих бројева, при чему су њихови саставни делови увек исказани почев од најнижих вредности. Примера ради, износ од 4.135 талената наведен је као ΠΕΝΤΕ ΤΡΙΑΚΟΝΤΑ ΕΝΑΚΟΣΙΑ ΤΕΤΡΑΚΙΣΧΙΛΙΑ [*пет (и) тридесет (и) сто (и) четири хиљаде*], а износ од 59.283 талента забележен је као ΤΡΙΑ ΟΓΔΟΗΚΟΝΤΑ ΔΙΑΚΟΣΙΑ ΕΝΑΚΙΣΧΙΛΙΑ ΠΕΝΤΑΚΙΣΜΥΡΙΑ [*три (и) осамдесет (и) двеста (и) девет хиљада (и) педесет хиљада*].[83] У античкој грчкој епиграфици понекад су и године бележене на тај начин. Тако је на вотивној стели Асклепијада, сина Мелиодорова, која је пронађена код Никеје, исклесан натпис с датумом који гласи: ΕΝ ΤΩ ΤΕΤΑΡΤΩ ΚΑΙ ΕΒΔΟΜΗΚΟΣΤΩ ΚΑΙ ΕΚΑΤΟΣΤΩ ΕΤΕΙ (*у четврто и седамдесето и стото лето*).[84] Реч је о 174. години битинијске ере, односно 123. години пре Христа.[85] На још једној стели нађеној на истом локалитету година њеног настанка нотирана је на сличан начин, али уз употребу алфабетског бројчаног система: ΕΝ ΤΩ Δ̄ ΚΑΙ Ō ΚΑΙ Ρ̄ ‹Ε›ΤΕΙ (*у Δ̄ и Ō и Ρ̄ лето*).[86] И у том случају примењена је битинијска ера (178. година), што значи да је стела настала 119. године п. н. е.[87] Већ у то време „обрнуто" нотирање година било је у хеленској епиграфици сасвим уобичајено. Сусрећемо га, најчешће без везника καὶ између цифара, на свим подручјима на којима се користио грчки језик, од Македоније, на западу, до Бактрије, на истоку, и од Таурике (Крима), на северу, до Египта, на југу. Његова примена није зависила од употребљеног календарског система, па се оно јавља и код тзв. епонимског датовања, а и тамо где се време рачунало пре-

369–376; H. W. Smyth, *A Greek grammar for colleges*, New York 1920, 102; M. N. Tod, *The alphabetic numeral system in Attica*, The Annual of the British School at Athens 45 (1950) 126–139; B. H. McLean, *An introduction to Greek epigraphy of the Hellenistic and Roman periods from Alexander the Great down to the reign of Constantine (323 B.C. — A.D. 337)*, Ann Arbor 2002, 61–65.

[82] Сачувано је тринаест камених плоча с тим натписима, v. G. Manganaro, *Le tavole finanziare di Tauromenion*, in: *Comptes et inventaires dans la cité grecque*, ed. D. Knoepfler, Neuchâtel–Genève 1988, 155–190 (са старијом литературом).

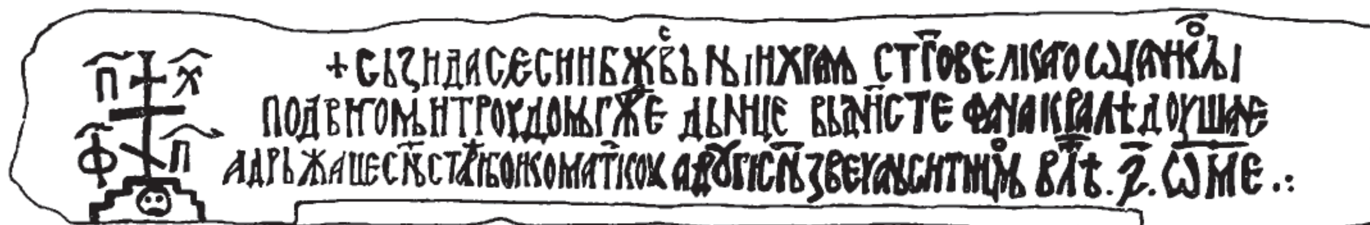
[83] *Inscriptiones Italiae et Siciliae additis Graecis Galliae, Hispaniae, Britanniae, Germaniae inscriptionibus*, ed. G. Kaibel, Berlin 1890 (*Inscriptiones graecae*, 14), Nos. 423–430.

[84] Стела се чува у атинском Народном археолошком музеју, v. A. Conze, *Reise auf der Insel Lesbos*, Amsterdam 1982², 61–62, T. XVI-II; S. Karouzou, *National Archaeological Museum: Collection of Sculpture*, Athens 1968, 187.

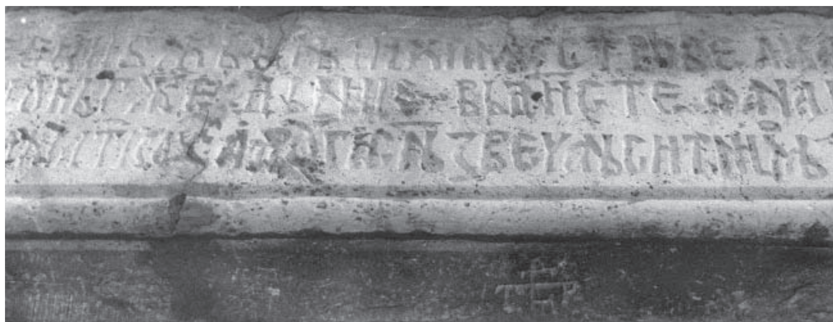
[85] Conze, *op. cit.*, 63–64; Karouzou, *op. cit.*, 187. О битинијској ери v. литературу наведену у n. 89 supra.

[86] И ова стела чува се у поменутом атинском музеју, v. Conze, *op. cit.*, 61–63, T. XIX; Karouzou, *op. cit.*, 186–187.

[87] Conze, *op. cit.*, 63–64; Karouzou, *op. cit.*, 186–187.



Сл. 14а. Црква Светог Николе у Љуботену, западни портал, ктиторски натпис госпође Данице, 1336/1337. (цртеж Г. Томовић)
Fig. 14a. Church of Saint Nicholas in Ljuboten, main portal, inscription of the ktetor, noblewoman "lady" Danica (drawing: G. Tomović)



Сл. 14б. Црква Светог Николе у Љуботену, западни портал, ктиторски натпис госпође Данице, детаљ, 1336/1337.
Fig. 14b. Church of St. Nicholas in Ljuboten, main portal, inscription of the ktetor, noblewoman "lady" Danica, detail, 1336/1337

ма некој од многобројних ера хеленистичке, римске и рановизантијске епохе.[88] Рекло би се ипак да највише сачуваних примера потиче из области у којима су код бројања година примењиване селеукидска, битинијско-понтска и Помпејева ера, односно њихове локалне варијанте. То су Мала Азија и регион Леванта.[89]

Од малоазијских примера навешћемо два натписа из Киликије. На једном од њих, пореклом из Мопсуестије, са акламацијама у част цара Јустинијана, епископа Антонина и војног заповедника Мартанија, била је „обрнуто" исписана 627. година локалне ере — ЕТΟΥС ΖΚΧ′ (сл. 12). Она одговара 559/560. години од рођења Христовог.[90] Други натпис потиче из Богородичине цркве коју је неки градитељ Стефан саградио у месту Сиф код Аназарба. Његов датум — ЕТΟΥС ΘΧ′ — говори да је црква настала 609. године аназарбске ере, односно 590. године од рођења Христовог.[91]

Епиграфска грађа пореклом с Леванта, нарочито из Сирије, Палестине и римске провинције Арабије, посебно је важна јер се пракса обрнутог навођења година у тим областима задржала најдуже. Тако се, на пример, на ктиторском натпису из једне од многобројних цркава Герасе, угледног епископског средишта у „крајевима десетоградским", саопштава да је њен мозаички под израђен у време епископа Генесија, у лето ΓΟΧ′ (673. године Помпејеве ере = 611. године н. е.).[92] Ктиторски натпис из једне цркве која се налазила у близини Филаделфије, најјужнијег града Декаполиса, сведочи о томе да је она сазидана и украшена мозаицима трошком презвитера Дзовеоса у лето ΠΨ′ (780. године П. е. = 717/718. н. е.).[93] Још је познији натпис с надвратника мартиријума чији су остаци сачувани северно од Петре, престонице римске Арабије; он је настао 502. године Диоклецијанове ере — ΒΦ′ (= 785. година н. е.).[94]

Наведени натписи из околине Филаделфије и Петре јасно показују да се обрнуто нотирање година задржало код Грка на Леванту и после пада тог региона под арабљанску власт, али није нам познат ниједан споменик који би омогућио закључак да је у грчкој епиграфици таква пракса постојала и при крају IX, односно почетком X века, то јест у време када су формиране старословенске азбуке и њихови бројчани системи. Зна се да су тада на територији Византије коришћене само светске ере — александријска и византијска.[95] И једна и друга подразумевале су при навођењу година употребу бројева већих од хиљаде, а код тако великих бројева у оквиру грчког алфабетског нумеричког система постојала је много већа склоност ка ређању цифара по силазном низу, од виших ка нижим.[96] Отуда се у византијским епиграфским споменицима насталим после VIII столећа године доследно наводе на тај начин.[97]

---

[88] За епиграфску грађу пореклом с територија данашње Грчке, укључујући острва, v. *Inscriptiones graecae*, I–XIV, Berlin 1873–2012 (велики део натписа објављених у овој едицији доступан је на веб-сајту http://epigraphy.packhum.org/inscriptions/main); за преглед епиграфске грађе из других области хеленистичког света још је користан корпус натписа чије је објављивање покренуо немачки филолог Август Бек: *Corpus inscriptionum graecarum* II–IV, ed. A. Boeckh et al., Berlin 1843–1877 (repr. Hildesheim – New York 1977). За велики број примера с подручја Азије v. и: Y. E. Meimaris (with K. Kritikakou and P. Bougia), *Chronological systems in Roman-Byzantine Palestine and Arabia. The evidence of the dated Greek inscriptions*, Athens–Paris 1992, 57–364; W. Leschhorn, *Antike Ären. Zeitrechnung, Politik und Geschichte im Schwarzmeerraum und in Kleinasien nördlich des Tauros*, Stuttgart 1993, 436–475.

[89] Cf., на пример, Reinach, *Traité d'épigraphie*, 222; Gardthausen, *Griechische Palaeographie 2*, 375–376; Tod, *The alphabetic numeral system*, 129; G. Dagron, D. Feissel, *Inscriptions de Cilicie*, Paris 1987, 102, 118, 141, 167, 188, 192, 197, 198; Meimaris, *op. cit.*, 57–318; Leschhorn, *op. cit.*, 436–475. О поменутим ерама cf. V. Grumel, *Traité d'études byzantines I. La chronologie*, Paris 1958, 214–217; Meimaris, *op. cit.*, 27–31 et passim; Leschhorn, *op. cit.*, 22–432; F. R. Trombley, *Byzantine and Islamic era systems in seventh century*, Storia della storiografia 37 (2000) 41–54; McLean, *op. cit.*, 170–176.

[90] Dagron, Feissel, *Inscriptions*, 141–146 (No. 89), Pl. XXXVII (натпис се чува у Археолошком музеју Адане, а претпоставља се да је красио једну од градских капија Мопсуестије).

[91] Dagron, Feissel, *op. cit.*, 192–193 (No. 113), Pl. XLVII.

[92] Meimaris, *op. cit.*, 113, No. 88 (варијанта Помпејеве ере примењивана у Гераси).

[93] Meimaris, *op. cit.*, 117, No. 94 (варијанта Помпејеве ере примењивана у Филаделфији).

[94] Meimaris, *op. cit.*, 318, No. 5. О Диоклецијановој ери („ери мученика") v. Meimaris, *op. cit.*, 314–317; Trombley, *op. cit.*, 44 sq.

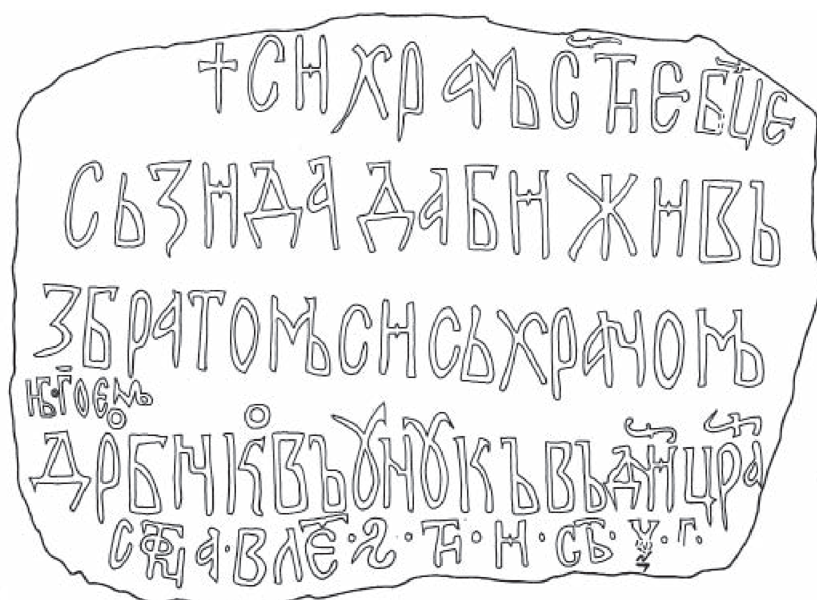
[95] Grumel, *op. cit.*, 228.

[96] Cf. Reinach, *op. cit.*, 222; Tod, *op. cit.*, 129.

[97] Грчки натписи из средње и позновизантијске епохе нису систематски публиковани. За ову прилику прегледане су следеће публикације: G. Millet, *Inscriptions Byzantines de Mistra*, Bulletin de correspondance Hellénique 23 (1899) 97–156; G. Millet, J. Pargoire, L. Petit, *Recueil des inscriptions chrétiennes de l'Athos* 1, Paris 1904; H. Grégoire, *Recueil des inscriptions grecques-chrétiennes d'Asie mineure*

Чини се стога да је, уместо наведених античких и рановизантијских примера обрнуте нотације година, за наше истраживање корисније имати у виду то што се вишецифрени бројеви наводе „натрашке“ и на појединим местима у старозаветним текстовима. У складу с хебрејским изворником, највише таквих примера постоји у Мојсијевом *Пешокњижју* и *Књизи пророка Језекиља*, али се сусрећу и у многим другим деловима *Сепшуагинше*.[98] Посебно су занимљива два примера која садрже важне хронолошке податке: у 13. стиху осме главе *Књиге посшања* наведено је да се вода Потопа повукла у „прво и шестстото лето живота Нојевог“ (ἐν τῷ ἑνὶ καὶ ἑξακοσιοστῷ ἔτει ἐν τῇ ζωῇ τοῦ Νωε),[99] а у првом стиху шесте главе *Треће књиге о царевима* саопштава се како је цар Соломон започео зидање храма Господњег у „четрдесето и четиристото лето од изласка синова Израиља из Египта (ἐν τῷ τεσσαρακοστῷ καὶ τετρακοσιοστῷ ἔτει τῆς ἐξόδου υἱῶν Ἰσραὴλ ἐξ Αἰγύπτου).[100] С хронологијом су повезани и поједини примери из Језекиљеве књиге пророчанстава. Тако је у петом и деветом стиху четврте главе број 190 наведен као „деведесет и сто“ (ἐνενήκοντα καὶ ἑκατὸν). Њиме је означен број дана казне који, према речима Господњим, симболично одговара броју година „безакоња дома Израиљева“.[101] Занимљив је и пример из исте пророчке књиге који се односи на мере новог светог града, то јест Новог Јерусалима (Јез 48, 16). Иако Језекиљ сведочи о томе да је Господ наложио да све стране града буду једнако дуге, по 4.500 лаката, дужина сваке наведена је засебно. При томе су преводиоци *Сепшуагинше*, у жељи да избегну једноличност, користили оба начина на који су вишецифрени бројеви изражавани у класичном грчком језику — на три места прво је наведена нижа бројна вредност (500), а на једном виша (4.000): ἀπὸ τῶν πρὸς βορρᾶν πεντακόσιοι καὶ τετρακισχίλιοι, καὶ ἀπὸ τῶν πρὸς νότον πεντακόσιοι καὶ τέσσαρες χιλιάδες, καὶ ἀπὸ τῶν πρὸς ἀνατολάς πεντακόσιοι καὶ τέσσαρες χιλιάδες, καὶ ἀπὸ τῶν πρὸς θάλασσαν τετρακισχιλίους πεντακόσιους („са северне стране петсто и четири хиљаде, и са јужне стране петсто и четири хиљаде, и са источне стране петсто и четири хиљаде, и с морске стране четири хиљаде петсто“).[102]

У старословенском палеографском наслеђу постоје многобројни рукописи у којима су цитирани пасуси преведени у сагласности с грчким предлошком. Пасус из *Књиге посшања* проналази се најлакше јер је био део паримије читане током Великог поста, па је редовно укључиван у паримејнике и посне триоде, а појављује се и у ретким рукописним књигама са интегралним текстовима Старог завета или *Пешокњижја* Мојсијевог. Сусреће се и у више српских рукописа. Од оних који садрже одговарајући превод, два најстарија потичу из XIV века и оба су триоди. У њима је, додуше, у паримији у којој се говори о Потопу, уместо 601., грешком, наведена 701. година Нојевог живота, али је, као у грчком изворнику, мања бројна вредност написана испред веће: въ ѥдино и седмосътноѥ лѣто живωта ноѥва (*Посни шриод монаха Јова* из Хиландара, *бр. 258*, fol. 171r), односно вь едино и ҁ̃ с(о)тно лѣто живота ноѥва (*Триод* из Музеја Српске православне цркве у Београду, *Грујић 236*, fol. 30r).[103] Дослован и сасвим тачан превод чешће се проналази у рукописима са интегралним старозаветним текстовима. Налазимо га и у најпознатијем од њих, *Генадијевој Библији* (Москва, Државни историјски музеј, *Син. 915*), састављеној крајем XV века у Новгороду на



Сл. 15. Богородичина црква у Ваганешу, горњи кшишорски нашпис, 1354/1355. (цршеж: Милан Ивановић)
Fig. 15. Church of the Virgin in Vaganeš, upper inscription of the donor, 1354/1355 (drawing: M. Ivanović)

основу знатно старијих старословенских рукописа — въ едино и въ шестьсотное лѣто житїа ноева (fol. 20r).[104]

I, Paris 1922 (repr. Amsterdam 1968); A. Stylianou, J. Stylianou, *Donors and dedicatory inscriptions, supplicants and supplications in the painted churches of Cyprus*, JÖB 9 (1960) 98–120; J.-M. Spieser, *Les inscriptions de Thessalonique*, Travaux et mémoires 5 (1973) 145–180; D. Feissel, J.-M. Spieser, *Les inscriptions de Thessalonique. Supplément*, Travaux et mémoires 7 (1979) 302–348; D. Feissel, A. Philippidis-Braat, *Inscriptions du Péloponnèse (à l'exception des Mistra*), Travaux et mémoires 9 (1985) 267–395; D. Feissel, A. Avramea, *Inscriptions de Thessalie (à l'exception des Météores)*, Travaux et mémoires 10 (1987) 357–398; S. Kalopissi-Verti, *Dedicatory inscriptions and donor portraits in thirteenth-century churches of Greece*, Wien 1992, 47–110; A. Guillou, *Recueil des inscriptions grecques médiévales d'Italie*, Roma 1996; C. Asdracha, *Inscriptions protobyzantines et Byzantines de la Thrace orientale et de l'Ile d'Imbros (IIIe–XVe siècles). Presentation et commentaire historique*, Athènes 2003. За осталу важнију литературу о византијској епиграфици v. C. A. Mango, *The Byzantine inscriptions of Constantinople. A bibliographical survey*, American journal of archaeology 55 (1951) 52–66; *The Oxford handbook of Byzantine studies*, ed. E. M. Jeffreys, J. F. Haldon, R. Cormack, New York 2008, 149 (C. Mango).

[98] За попис одговарајућих примера у хебрејском тексту Старог завета v. S. Herner, *Syntax der Zahlwörter im Alten Testament*, Lund 1893, 71 sqq; F. E. König, *Historisch-kritisches Lehrgebäude der hebräischen Sprache* II, Leipzig 1895, 215 sqq.

[99] За цитирано место из *Сепшуагинше* v. *Septuaginta. Id est Vetus Testamentum graece iuxta LXX interpretes*, I, ed. A. Rahlfs, Stuttgart 1935, 11.

[100] *Septuaginta* I, 688–689. У савременим преводима *Треће књиге о царевима*, заснованим на масоретском тексту хебрејске Библије, уместо броја 440 наведен је број 480.

[101] *Septuaginta* II, 775. У савременим преводима *Књиге пророка Језекиља*, заснованим на масоретском тексту хебрејске Библије, уместо броја 190 наведен је број 390. За тумачење те измене у грчком тексту *Сепшуагинше* v., на пример, P. M. Joyce, *Ezekiel. A comentary*, New York 2007, 85–86.

[102] *Septuaginta* II, 862.

[103] Цитирана редакција старословенског превода пасуса о Потопу из *Књиге посшања* може се пронаћи и у млађим српским рукописима. Примера ради, превод из рукописа монаха Јова подударан је с преводом одговарајућег пасуса у неколико српских посних триода из XV века [у рукопису из манастира Никољца у Бијелом Пољу (*Никољац 43*, fol. 192r) и у два посна триода из Хиландара (*No. 616*, fol. 171r; *No. 262*, fol. 154r)]. Превод из триода *Грујић 236* скоро дословно се понавља средином XVI столећа у тзв. *Лесновској Библији*, ретком српском рукопису са интегралним текстовима старозаветних књига (Загреб, Архив ХАЗУ, *III c 17*, fol. 8v).

[104] Реч је о првом потпуном рукописном зборнику библијских књига у словенској писмености, cf. В. А. Ромодановская, *Геннадиевская*

Сл. 16а. Надгробни натпис Влатка Влађевића, детаљ, почетак XV века. Земаљски музеј Босне и Херцеговине у Сарајеву (према М. Вегу)
Fig. 16a. Epitaph of Vlatko Vladjević, a detail, beginning of the fifteenth century. The National Museum of Bosnia and Herzegovina, Sarajevo (after M. Vego)

Сл. 16б. Надгробни натпис Влатка Влађевића, детаљ (слика у огледалу), почетак XV века. Земаљски музеј Босне и Херцеговине у Сарајеву
Fig. 16b. Epitaph of Vlatko Vladjević, detail (mirror image), beginning of the fifteenth century. The National Museum of Bosnia and Herzegovina, Sarajevo

Пасус из *Треће књиге о царевима* с податком о години у којој је Соломон отпочео са изградњом храма Господњег (3Цар 6, 1) није читан на богослужењу, па се у старословенском рукописном наслеђу појављује само у зборницима с потпуним текстовима старозаветних књига. У *Генадијевој Библији* и још неким рукописима сличне садржине преведен је непотпуно (и бы҃с в четвертосотное лѣто исхода с҃нвъ і҃илвъ),[105] али је било и сасвим исправних превода. О томе сведочи *Острошка Библија*, најстарије штампано издање Библије на црквенословенском језику, засновано такође на средњовековним рукописима. Ту се 440. година од изласка Јевреја из Египта наводи као четыридесѧтное и четвертосотное лѣто.[106]

Делови *Књиге пророка Језекиља* с примерима обрнутог навођења вишецифрених бројева такође нису улазили у састав паримија. Поред рукописних Библија и зборника с потпуним текстом Старог завета, садрже их и тзв. књиге пророка с тумачењима, честе у писмености средњовековне Русије.[107] У најстаријој познатој књизи тог типа, написаној за кнеза Владимира Новгородског 1047. године, 190 дана казне Господње, о којима се говори у петом и деветом стиху четврте главе Језекиљевог пророчанства, означено је као ·ѳ· десѧтъ ти ·р҃ д҃нь, односно ·ҁ· ти ·р҃· д҃ни.[108] Дужина страна новог светог града (4.500 лаката) наведена је, по угледу на изворни текст *Септуагинте* (Јез 48, 16), на два начина, али ближе традицији старословенског језика јер је виша бројна вредност стављена на прво место два пута, а нижа једном: ѿ сѣвера четыръ тысѧщь ти пѧтисътъ, ѿ юга пѧтисотъ ти четыръ тысѧщь, и ѿ востокъ четыръ тысѧщь ти пѧтисътъ.[109] Дужина западне стране није наведена.[110]

Међу старословенским рукописима сачувани су и они који сведоче да су године понекад биле написане с обрнутим редом бројних вредности и онда када се писар није ослањао, посредно или непосредно, на одговарајући грчки предложак. Тако је у једном руском зборнику старозаветних текстова из треће четвртине XVI века (Руска народна библиотека у Санкт Петербургу, *Погодин 84*) забележено како је монах Венијамин превео Књиге Макавејске с латинског језика по заповести новгородског архиепископа Генадија „лѣта а҃-го по сед(ь)ми ‹тысоу›щах(ь)“ („лета првог после седам хиљада“ = 7001 = 1492/1493).[111] Веома је занимљив и запис у једном јеванђелистару из некадашњег Румјанцевског музеја у Москви (данас у Руској државној библиотеци у истом граду, *Рум. 108*). Њиме се саопштава да је та књига, која је настала крајем XIII или почетком XIV столећа, дата некој цркви Светог пророка Илије „лѣта послѣ семь тысѧщи

библия, in: *Православная энциклопедия* 10, Москва 2005, 584–588 (с литературом). Важно је имати у виду то да *Петокњижје* Мојсијево и већина пророчких књига, укључујући *Књигу пророка Језекиља*, спадају међу оне делове *Генадијеве Библије* чији текстови следе тзв. симеоновску редакцију превода старозаветних књига, насталу у Бугарској у доба цара Симеона (893–927), cf., на пример, И. Евсеев, *Книга пророка Даниила в древне-славянском переводе*, Москва 1905, LXV (No. 25); Ромодановская, *op. cit.*, 585.

105 *Генадијева Библија* (Москва, Државни историјски музеј, *Син. 915*), fol. 216ʳ. Cf. и превод истог пасуса у рукописном Старом завету из библиотеке московске Духовне академије (*No. 12*, fol. 336ᵛ), насталом у последњој четвртини XV века (http://old.stsl.ru/manuscripts/medium.php?col=5&manuscript=012&pagefile=012-0338).

106 *Острозька Біблія*, ed. Еромонах Рафаїл (Роман Турконяк), Львів 2006, 518. *Острошка Библија*, која је штампана 1581. године у Острогу, у Волинији, углавном је заснована на тексту *Генадијеве Библије*, али су њени издавачи користили и друге средњовековне рукописе с библијским текстовима, cf. *Острожская Библия. Сборник статей*, ed. А. А. Алексеев, Москва 1990, 3–73.

107 У српском рукописном наслеђу књиге пророка с тумачењима јављају се знатно ређе. За неке примере из XVI столећа v. Евсеев, *op. cit.*, LXIV (No. 23); Д. Богдановић, *Инвентар ћирилских рукописа у Југославији (XI–XVII века)*, Београд 1982, 36 (No. 311).

108 Та рукописна књига коју је израдио поп Упир сачувана је у препису с почетка XVI века; он се чува у збирци рукописа Светотројицке Сергијеве лавре у Сергијевом Посаду код Москве (*No. 89*). Наведени стихови налазе се на листовима 126ʳ и 127ʳ (рукописи из Светотројицке лавре доступни су и на Интернету: http://old.stsl.ru/manuscripts/index.php). *Књига пророка Језекиља*, као и остале пророчке књиге из Упировог рукописа, следи такође поменуту симеоновску редакцију превода старозаветних текстова, cf. Евсеев, *op. cit.*, LXIV (No. 18); Г. Воскресенский, *Книги пророков в древнеславянском переводе*, Богословский вестник 14/3 (Сергиев Посад 1905) 535, 539.

109 Светотројицка Сергијева лавра, *nr. 89*, fol. 207ʳ–207ᵛ.

110 Дужина западне стране светог града није наведена ни у *Генадијевој Библији* (Москва, Државни историјски музеј, *Син. 915*, fol. 611ʳ), која је и у осталим појединостима превода 16. стиха 48. главе *Књиге пророка Језекиља* подударна с одговарајућим местом из *Књиге пророка с тумачењима* попа Упира (оба рукописа следе, као што је поменуто, тзв. симеоновску редакцију превода старозаветних књига; cf. supra).

111 А. Горский, К. Невоструев, *Описание славянских рукописей Московской Синодальной библиотеки*, I, Москва 1855, 127–128; *Рукописные книги собрания М. П. Погодина*, I, 70.



Сл. 17. Црква Светог Петра у Бијелом Пољу, западна фасада првобитне цркве (реконструкција Р. Љубинковића)
Fig. 17. Church of St. Peter at Bijelo Polje, west façade of original church (reconstruction, R. Ljubinković)

втораго на десꙗть“ („лета дванаестог после седам хиљада“ = 7012 = 1503/1504).[112]

Постоје слична сведочанства о обрнутом навођењу година и у српској средини. Најстарији нама познати пример пронађен је у једном рукописном часослову који се некада чувао у манастиру Светог Марка у Кориши код Призрена. Ту је година настанка рукописа — 6983. (1474/1475) — била наведена са узлазним редоследом бројних вредности: лѣтꙋ третїемꙋ с осъмдесетним(ь) и деветсътномꙋ съ шестотїсоущним(ь) („година трећа са осамдесетом и деветстота са шестхиљадитом“).[113] Приближно у исто време писац једног од тзв. млађих српских летописа, познатог на основу неколико преписа из XVI века, на сличан начин наводи годину у забелешци о смрти цара Уроша (6880 = 1371/1372): осъмьд(е)сетомꙋ же текꙋщꙋ свръхꙋ осминхь стотинь къ шестїним(ь) тисоущам(ь) лѣть оумрѣ ц(а)рь оурωшь [„а кад је текло осамдесето поврх осам стотина и шест хиљада лета, умре цар Урош“].[114]

Часослов из Корише, преписи поменуте редакције млађих српских летописа и раније цитирани рукописи српског порекла (триоди из Хиландара и Музеја Српске православне цркве, Лесновска Библија) јасно сведоче да су Срби бележили године и са обрнутим редоследом цифара и да су то чинили, истина врло спорадично, најкасније од XIV столећа. Сасвим је вероватно да им је такав начин навођења година, као и вишецифрених бројева уопште, који је био карактеристичан за грчки језик и писменост, био познат и одраније, чак и у временима што су знатно претходила епохи кнеза Мирослава. Истраживања историчара старословенског језика показују да су Јужни Словени и пре настанка глагољице и ћирилице користили грчки алфабетски бројчани систем.[115] Од почетка X века, после стварања поменутих словенских азбука и настанка најстаријих превода богослужбених књига на старословенски језик, покрштени Срби су се могли упознати са инверзивним начином навођења година и посредством одговарајућих старозаветних текстова. Поред тога, у појединачним случајевима може се помишљати и на непосредније видове прихватања грчких утицаја. Када је реч о ктитору цркве Светог Петра на Лиму таква помисао потпуно је оправдана. Нема, наиме, никакве сумње у то да је у пословима на оснивању и изградњи Мирослављеве задужбине важну улогу морао да има надлежни епископ, а он је највероватније био Грк. Полимље је у другој половини XII века спадало у области под јурисдикцијом рашких епископа,[116] који су, као и остали јерарси Охридске архиепископије, у то време обично били грчког порекла.[117] Од значаја је и чињеница да су око 1160. године, у доба изградње првих Немањиних задужбина, уметници из Византије радили за српске ктиторе.[118]

На основу онога што је до сада наведено у вези с нотирањем вишецифрених бројева у грчкој и старословенској писмености проистиче закључак да су личности које су учествовале у изради ктиторског натписа кнеза Мирослава могле да означавају 6760. годину од стварања света на још један начин поред уобичајеног — са обрнуто поређаним цифрама, као „лѣто оχѕ“. Цитирани извори из XV и XVI века показују да је у старословенском језику исту годину било могуће записати на инверзиван начин и речима уместо цифара — као „лето шездесето и седамстото после (поврх) шест хиљада“ или „лето шездесето и седамстото са шестхиљадитим“ — али такве формулације биле би предугачке за ктиторски натпис из цркве Светог Петра. Као што је већ показано, у њему је датум морао да буде сведен на два слова. То значи да

[112] А. Востоков, *Описание русских и словенских рукописей Румянцовского музеума*, Санктпетербург 1842, 175; Карский, *Очерк славянской кирилловской палеографии*, 224.

[113] И. С. Јастребов, *Додатак мојим белешкама из Старе Србије*, Гласник Српског ученог друштва 51 (1882) 63; ССЗН I, 109 (No. 339).

[114] Цитат према препису летописа у рукопису из Земаљског музеја у Сарајеву, насталом око 1515. године у манастиру Светог Јоакима Осоговског, v. Ћ. Трухелка, *Из старих рукописа II. Рукописна кроника из почетка XVI. вијека*, Гласник Земаљског музеја Босне и Херцеговине 6 (1894) 459. За готово идентичне наводе у „кијевском“ и „студеничком“ препису истог летописа v. J. Bogdan, *Ein Beitrag zur bulgarischen und serbischen Geschichtschreibung*, Archiv für slavische Philologie 13 (1891) 521 (према рукопису насталом у Молдавији око 1560, из збирке Почајевске лавре у западној Украјини); В. Вулетић Вукасовић, *Стари студенички зборник*, Споменик Српксе краљевске академије 38 (1900) 118 (према једном студеничком рукопису из XVI века, уништеном 1941. године у пожару изазваном немачким бомбардовањем Народне библиотеке Србије; *НББ бр. 1209*). За сва три рукописа v. и Стојановић, *Стари српски родослови и летописи*, 207 (с белешкама о поменутој редакцији „млађих“ српских летописа и времену њеног настанка на стр. XLI–XLIV).

[115] Л. П. Жуковская, *К истории буквенной цифири и алфавитов у славян*, in: *Источниковедение и история русского языка*, 37–43; Симонов, *О некоторых особенностях нумерации*, 19.

[116] Cf., на пример, *Историјски атлас*, 38/II.

[117] Cf. И. Снегаров, *История на Охридската архиепископия* I, София 1924 (repr. 1995), 80 sqq. Од рашких епископа из епохе кнеза Мирослава познати су Леонтије, Евтимије и Калиник, cf. Снегаров, *op. cit.*, I, 214–215; J. Калић, *Црквене прилике у српским земљама до стварања архиепископије 1219. године*, in: *Међународни научни скуп Сава Немањић – свети Сава. Историја и предање*, ed. В. J. Ђурић, Београд 1979, 48–51. Поменуте 6670. године (= 1161/1162) охридски архиепископ био је Јован (Адријан) Комнин (1140–1164), близак рођак цара Јована II Комнина. О њему и његовој могућој улози у ктиторској делатности млађег Мирослављевог брата Стефана Немање v. J. Калић, *Српска држава и Охридска архиепископија у XII веку*, ЗРВИ 44/1 (2007) 201–206; И. Стевовић, *Историјски извор и историјскоуметничко тумачење: Богородичина црква у Топлици*, Зограф 35 (2011) 75, 87–88.

[118] Cf. М. Шупут, *Цариградски извори архитектуре цркве Св. Николе у Куршумлији*, in: *Међународни научни скуп Стефан Немања – свети Симеон Мироточиви. Историја и предање*, ed. J. Калић, Београд 2000, 171–178 (са старијом литературом). За хронологију грађења првих Немањиних задужбина v. n. 141 infra.

би и запис цифрама ваљало скратити. Разуме се, и код обрнутог бележења година једино је имало смисла да се изостави ознака за хиљаде, с тим што би у овом случају њено испуштање било лакше објашњиво јер се, за разлику од скраћивања истог броја у уобичајеној нотацији, изоставља последња, а не прва цифра у низу. Позданије закључке ипак није могуће донети све док се не пронађе извор који би показао да је у српској средини пракса обрнутог навођења година, цифрама или речима, била позната и у XII веку.

У недостатку таквог извора мора се узети у обзир и могућност да је до обратног редоследа слова-цифара у датуму натписа из Бијелог Поља дошло грешком. Пропусти састављача предлошка или самих клесара запажају се на многим натписима насталим у српској средини током средњег века.[119] Тако је у натпису на надгробној плочи жупана требињског Грда било изостављено име великог кнеза Михаила, па је морало да буде уклесано изнад првог реда натписа (слике 6а и 6б).[120] У натпису на апсиди Богородице Љевишке у Призрену, у којем се помињу ктиторске заслуге краља Милутина и епископа Дамјана, погрешно је уписана 6715. уместо 6815. године (сл. 13).[121] У датуму Милутиновог ктиторског натписа на лунети главног портала цркве Светог Ђорђа у Старом Нагоричину изостављена је, како је већ истакнуто, цифра за стотине („ѡ“), па је уместо 6821. наведена 6021. година (сл. 7).[122] У натпису с надвратника западног портала цркве Светог Николе у Љуботену на Скопској Црној гори, на месту где се у натпису наводи да је „други син“ ктиторке Данице држао „Звечан (са) Ситницом“, клесар је пропустио да упише његово име (Дмитар). Стога је био принуђен да исправи грешку на одговарајућем месту на доњој страни надвратника (слике 14а и 14б).[123] Слично је било и с једним од ктиторских натписа из Богородичине цркве у Ваганешу. У њему је најпре грешком испуштено име Богоја, једног од двојице браће ктитора Дабижива, али је оно накнадно уклесано између трећег и четвртог реда натписа (сл. 15).[124]

Од наведених примера за наше истраживање најзанимљивији је натпис с надгробне плоче жупана Грда јер се његовом клесару Брајі — вреди то још једном нагласити — приписује ктиторски натпис из цркве у Бијелом Пољу. Чињеница да је клесар требињског натписа (слике 6а и 6б), осим кнежевог имена, испрва пропустио, без икаквог смисла, да уклеше и прва два слова наредне речи (вьмрє) упућује на закључак да је он био неписмен, попут неких других клесара који су исписивали средњовековне ћирилске натписе.[125] Посебно је занимљив пример анонимног мајстора који је почетком XV века исклесао натпис на надгробном споменику угледног босанског великаша Влатка Влађевића, нађеном на једној некрополи код Рогатице.[126] Текст тог натписа може се читати само у огледалу (слике 16а и 16б), на основу чега је претпостављено да је клесар добио предложак писан мастилом које је пробило на другу страну хартије и да је, будући неписмен, слова пренео на камен наопако, с наличја предлошка.[127]

У XII веку хартија још није била позната у Европи, тако да је извесно да састављач текста ктиторског натписа кнеза Мирослава није на том порозном материјалу исписао предложак по којем је натпис потом исклесан,[128] али тиме није умањена могућност грешке у читању предлошка, чак и ако је клесар био писмен.[129] Довољно је било, на пример, да се предложак за датум натписа окрене за 180 степени, па да се слова „ҳо“ прочитају погрешно, као „оҳ“.[130] Грешка се могла догодити још лакше

---

[119] Грешке у натписима на камену биле су уобичајена појава још од најстаријих времена у развоју епиграфије. Неретко се запажају и у грчким натписима касне антике, иако су у том периоду, бар када је реч о јавним натписима, постојали посебно именовани чиновници (*ἐπιμεληταί*, *ἐπιστάται*, *ἐκδόται*) који су проверавали тачност уклесаног текста, cf. A. Wilhelm, *Neue Beiträge zur griechischen Inschriftenkunde* 6, Wien 1921, 63–78; McLean, *Introduction*, 17–18. И тада су погрешке прављене у свим фазама израде натписа: приликом исписивања предлошка на папирус или дрвене таблице, код преношења текста на површину камена, то јест његовог скицирања (бојом, кредом, металном резаљком), и приликом урезивања слова у камен. Грешака је било више уколико је поступак израде натписа обухватао бар две или све три поменуте фазе, cf. McLean, *Introduction*, 9–18 (са старијом литературом).

[120] Cf. Томовић, *Морфологија*, 15. О поменутом натпису v. и нашу n. 21 supra.

[121] С. Ненадовић, *Богородица Љевишка. Њен постанак и њено место у архитектури Милутиновог времена*, Београд 1963, 25, T. XXXIX, XLI–XLII; Томовић, *op. cit.*, 45 (No. 22), сл. 22а.

[122] V. n. 53 supra.

[123] О натпису из Љуботена, исклесаном 1336/1337. године, v. Томовић, *op. cit.*, 56 (No. 36); И. М. Ђорђевић, *Монограм Дмитар у Љуботену*, Лесковачки зборник 35 (1995) 5–12 (аутор сматра да у овом случају треба одбацити могућност грешке, односно немарности клесара, већ да је реч о намери да се прикрије име онога који је управљао градом Звечаном у време када је у њему, 1331. године, скончао живот Стефан Дечански).

[124] Реч је о горњем од два ктиторска натписа који се налазе изнад улаза у наос; исписан је 1354/1355, cf. ССЗН I, 39 (No. 106); М. Ивановић, *Икона Преображења у Будисавцима и ктиторски натписи у Ваганешу и Св. Николи*, Саопштења 16 (1984) 192–193, 195–196, сл. 7–8, 10–11; И. М. Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле*, Београд 1994, 164; Д. Војводић, *Српски властеоски портрети и ктиторски натписи у Богородичиној цркви у Ваганешу*, Косовско-метохијски зборник 5 (2013), у штампи.

[125] Cf. Томовић, *op. cit.*, 14–15. Клесари натписа често су били неписмени и у античким временима, cf. R. Wachter, *Der Informationsgehalt von Schreibfehlern in griechischen und lateinischen Inschriften*, Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft 18 (1992) 17–31.

[126] M. Vego, *Zbornik srednjovekovnih natpisa Bosne i Hercegovine* 4, Sarajevo 1970, 32–33 (No. 223); Томовић, *Морфологија*, 97–98 (No. 92).

[127] Томовић, *Морфологија*, 97 (с претпоставком да је неписмен био и војвода Миотош, поручилац натписа). За два слична надгробна натписа која још убедљивије показују неписменост својих клесара, јер су изведена делом у „техници огледала“, а делом правилним клесањем слова, зависно од тога с које су стране читани поједини делови предлошка, v. Ћ. Трухелка, *Старобосански писмени споменици*, Гласник Земаљског музеја у Босни и Херцеговини 6 (1894) 775–776; Vego, *Zbornik* I (1962), 26–27 (No. 12). Својевремено је изнето гледиште да је реч о врсти тајнописа, али оно није било чврсто утемељено, па се у новијој литератури обично не узима у разматрање, cf. Д. Костић, *Песма о верном слузи. Прилог проучавању народног епског песништва нашега*, Глас Српске краљевске академије 168 (1935) 140–145; Dj. Mazalić, *Borač, bosanski dvor srednjeg vieka*, Glasnik Hrvatskih Zemaljskih muzeja u Sarajevu 53 (1941) 88, n. 150.

[128] Са изузетком исламског дела Шпаније, хартија се у Европи употребљава тек од краја XIII века. О томе v. R. I. Burns, *Paper comes to the West, 800−1400*, in: *Europäische Technik im Mittelalter: 800 bis 1400. Tradition und Innovation: ein Handbuch*, ed. U. Lindgren, Berlin 1996, 413–422. Логично је помишљати да су у српској средини пре употребе хартије предлошци за натписе писани на пергаменту. У античким временима у ту сврху коришћени су папирус или дрвене таблице, cf. McLean, *Introduction*, 15.

[129] О грешкама настајалим приликом преписивања текста с предлошка на натписно поље v. McLean, *Introduction*, 15–17 (са запажањем да су грешке биле чешће када је једна особа преписивала натпис на камен, то јест скицирала га, а друга клесала).

[130] Предложак је могао да проузрокује забуну и ако би година била исписана у пуном облику – као ѕҳо – будући да сва три наведена слова цифре имају исту форму и када се окрену за 180 степени, с тим што им је редослед тада обрнут (оҳѕ).

ако је клесар био неписмен или ако при писању натписа уопште није користио предложак.[131]

Ако се сумира све што је наведено у вези са слабим странама претпоставке по којој су два крајња слова у бјелопољском натпису написана у својству цифара, мора се признати да, и поред предложених објашњења, не могу да буду сасвим отклоњене потешкоће које та претпоставка доноси. Стога разматрано питање и даље треба сматрати отвореним. Уверени смо ипак да се приликом будућих истраживања задужбине кнеза Мирослава никако не сме занемарити могућност да поменута слова представљају одговарајуће цифре, то јест да сведоче о томе да је храм саграђен 6670. (1161/1162) године. Поред онога што је већ речено, у прилог таквом тумачењу могу се придодати још неки аргументи.

Најпре се треба подсетити чињенице да српски ктиторски натписи који говоре о подизању цркве увек садрже датум. Од двадесет таквих натписа објављених у студији Гордане Томовић посвећеној ћириличким натписима на Балкану само један, онај из Богородичине цркве у Ваганешу, нема датум, али се ни он не може сматрати изузетком јер садржи хронолошку одредницу вь д(ь)ни ц(а)ра степана.[132] Осим тога, изнад њега је, изгледа у исто време, уклесан други натпис истог ктитора (сл. 15), који је сасвим прецизно датиран (вь д(ь)ни ц(а)ра ст(є)ф(а)на · в[ь] лє(то) ·ѕ· тн[сѹщно] ·н· сьт(но) ·ӡ·г·).[133] Уколико није имао датум, натпис кнеза Мирослава био би једини изузетак у српској средњовековној епиграфици.

Важно је, затим, имати у виду и то да у натписима српских ктитора последњи део текста најчешће садржи управо датум, то јест хронолошке податке о завршетку градитељских радова. Примери су многобројни, а међу најстарије спадају ктиторски натписи из Ђурђевих ступова у Расу, Мораче, цркве Светог Петра у Богдашићу, Богородице Љевишке, Старог Нагоричина, Богородице Одигитрије у Мушутишту, Светог Николе Дабарског, Светог Николе у Призрену, Дечана, Љуботена, Хрељине куле у Рили, Ваганеша и цркве Ваведења Богородичиног у Призрену.[134] То значи да је сасвим основано помишљати да се и на крају ктиторског натписа из цркве Светог Петра на Лиму налазио датум.

Вредан је пажње и податак да је у натпису на порталу цркве Светог Петра поменута само једна личност — ктитор „Степан Мирослав“, „син Завидин и кнез хумски“. Будући да је Хумска земља у доба кнеза Мирослава била део Србије (Рашке), необично је то што нема помена врховног владара. Српски средњовековни натписи сличне садржине сведоче о постојању потпуно другачије праксе. Реч је о бројним ктиторским натписима властеле и црквених великодостојника. Најстарији међу њима потичу из времена владавине Стефана Немање као великог жупана, док су они најмлађи настали у XV веку, у доба деспотовине. У сваком од њих, поред имена ктитора, наведено је и име личности која се налазила на владарском престолу Србије у време остварења ктиторовог подухвата.[135] За наше истраживање најзанимљивији су примери из периода Немањине врховне власти над српским земљама. У тзв. Благајском натпису, који је, изгледа, представљао део ктиторског натписа из цркве Светих Козме и Дамјана, освећене 1194. године, стоји да је она саздана оу д⟨ни великега жоупана сл⟩авьнаго немане.[136] У ктиторском натпису са западне фасаде Светог Луке у Котору, чији су ктитори били Мавро, син Андреје Кацафранга, и његова жена Буона, кћерка приора Василија, наводи се да је та црква саграђена 1195. године, у време „господара Немање, великог жупана, и сина његовог Вукана, краља Дукље, Далмације, Травуније, Топлице и Хвосна“ [„sub tempore d(omi)ni Nemane, magni iupani, et filii sui Velcanni regi Dioclie Dalmatie, Tribunie Toplize et Cosne“].[137]

На основу наведеног смело би се закључити да је до изостављања имена врховног владара у натпису кнеза Мирослава могло доћи једино у раздобљу које је претходило Немањином учвршћивању на положају српског великог жупана. Мисли се пре свега на време између 1150. и 1168. године, када је византијски цар Манојло I Комнин, наметнувши поново вазални статус Србији, скоро непрестано радио на слабљењу централне власти, смењујући или постављајући велике жупане и производећи или уздижући обласне господаре.[138] Управо тада значајну улогу у српској држави стичу Завидини синови Тихомир, Страцимир, Мирослав и Немања. Према најновијим истраживањима, они су 1155. године, заслугом Манојла I, од поседника територија стечених наследним правом уздигнути у ранг обласних господара.[139] Том приликом Завидини синови, као и остали „удеони“ владари који су били укључени

---

[131] О типичним грешкама које су при клесању натписа чинили каменоресци и могућим разлозима за те погрешке v. cf. McLean, *Introduction*, 17.

[132] Томовић, *op. cit.*, 43 (No. 20), 44 (No. 21 и 22), 46 (No. 23), 47 (No. 24), 48 (No. 25), 50 (No. 29), 53 (No. 31), 54 (No. 33), 55 (No. 35), 56 (No. 36), 57 (No. 37), 63 (No. 44), 77 (No. 63), 78 (No. 65), 104 (No. 101), 110 (No. 107), 113 (No. 112), 115 (No. 116), 120 (No. 123).

[133] За тај натпис v. n. 124 supra.

[134] Томовић, *op. cit.*, 43 (No. 20), 44 (No. 21 и 22), 46 (No. 23), 48 (No. 25), 50 (No. 29), 53 (No. 31), 54 (No. 33), 55 (No. 35), 56 (No. 36), 77 (No. 63); Чигоја, *Најстарији српски ћирилски натписи*, 27–28. За натпис из Ваганеша v. n. 124 supra.

[135] Cf., на пример, Томовић, *op. cit.*, 43 (No. 20), 44 (No. 21), 48 (No. 25), 53 (No. 31), 55 (No. 35), 56 (No. 36), 57 (No. 37), 63 (No. 44), 65 (No. 47), 78 (No. 65), 104 (No. 101).

[136] О том натпису, чији је фрагмент пронађен на католичком гробљу у Благају код Мостара, где је донет с локалитета Врачи у Подграђу код Благаја, v. M. Vego, *Novi i revidirani natpisi iz Hercegovine*, Glasnik Zemaljskog muzeja u Sarajevu. Arheologija 15–16 (1960–1961) 265–266. На основу назива поменут локалитета натпис је доведен у везу с наводима Никше Рањине и Мавра Орбина, дубровачких писаца XVI и XVII века, према којима је Бернардин, архиепископ дубровачки, на молбу Ђурђа, жупана Рашке (*Jurcha, zupano di Rascia*) 1194. године путовао у Захумље да би осветио цркву Светих Козме и Дамјана. При томе је, међутим, без довољно поузданих аргумената претпостављено да је ктитор цркве био кнез Мирослав, Немањин брат, који би имао и хришћанско име Ђорђе. Натпис би, према реконструкцији М. Вега, имао следећи текст: ⟨вь име оца и сна и свет⟩аго доуха ѣ ж⟨оупань мирославь ӡидахь ц⟩рькьвь светаг⟨о коӡме и дамиѣна оу⟩ своихь селѣхь оу д⟨ни великега жоупана сл⟩авьнаго немане, cf. Vego, *op. cit.*, 266. О том натпису v. и Мошин, *Најстарата кирилска епиграфика*, 41; Томовић, *op. cit.*, 36–37 (No. 9); Чигоја, *Најстарији српски ћирилски натписи*, 25–26 (ауторка не прихвата Вегово датовање натписа и датује га широко, у доба Немањине владавине, то јест у време од 1168. до 1196).

[137] За ктиторски натпис из цркве Светог Луке у Котору v. Чанак-Медић, *Архитектура Немањиног доба* II, 119–120, сл. 2; Г. Томовић, *Натпис на цркви Светог Луке у Котору из 1195. године*, in: *Црква Светог Луке кроз вијекове*, ed. В. Кораћ, Котор 1997, 25–26, сл. 1–2.

[138] О томе v. J. Калић, *Српски велики жупани у борби с Византијом*, in: ИСН I, 201–211; eadem, *Српска држава и Охридска архиепископија*, 197–207; М. Благојевић, Д. Медаковић, *Историја српске државности*, Београд 2000, 87 (М. Благојевић); С. Пириватрић, *Манојло I Комнин, „царски сан“ и „самодршци области српског престола“*, ЗРВИ 48 (2011) 89–113; idem, *О Стефану Првославу, ктитору цркве Светог Георгија у Будимљи*, in: *Ђурђеви ступови и Будимљанска епархија. Зборник радова*, ed. М. Тодић, М. Радујко, Беране–Београд 2011, 54–63.

[139] Пириватрић, *Манојло I Комнин*, 103–110; idem, *О Стефану Првославу*, 55. За старија гледишта о том питању, нарочито о времену доделе „царског сана“ Немањи, v. Калић, *Српски велики жупани*,

у систем „удеоне" владавине Србијом, добили су право да својим областима управљају готово сасвим самостално, о чему, поред осталог, сведочи и податак да се у изворима називају „самодржавним господарима".[140] Стога је сасвим вероватно да су у то време и у ктиторским натписима иступали као „самодржавни" владари. А да су већ тада били у могућности да оснивају манастире и граде цркве, јасно показује пример најмлађег брата Немање, који је као обласни господар био ктитор два храма — Светог Николе и Свете Богородице. Оба су се налазила на његовој баштини у Топлици.[141]

Стефан Немања је своју ктиторску делатност наставио и као велики жупан, након што је коначно учврстио своју власт победом у бици код Пантина (1168). И његова старија браћа, Страцимир и Мирослав, иако побеђени у тој бици, могли су, без сумње, и после 1168. године да буду ктитори цркава. Чини се, међутим, да они више никада у српској држави нису имали статус који би им дозволио да у ктиторском натпису не помену врховног владара — великог жупана. Расположиви извори јасно показују да је Немања после победе код Пантина успео да централизује власт у Србији и да учини себе јединим самодршцем у држави.[142] Извесно је да је при томе дозволио Страцимиру и Мирославу да се врате у области које су им некада припадале као баштина или „удеоне кнежевине",[143] али нема доказа да су они поново уживали статус „самодржаца". Пре би се рекло да су браћа великог жупана у тим областима спроводила локалну власт по његовом налогу и у његово име. Добро је познато да је Немања око 1190. године за хумског кнеза поставио свог младог сина Растка.[144] Тада је Мирослављева улога у спровођењу државне власти над територијама којима је некада „самодржавно" владао морала бити битно умањена или ограничена на део Полимља, а можда је и сасвим укинута. И поред тога, кнез се по свему судећи није успротивио одлуци великог жупана. До таквог закључка долази се на основу извора који прилично убедљиво показују да му је после Растковог одласка на Свету гору поново било омогућено да управља Хумском земљом и да је он то чинио све до своје смрти (око 1198).[145]

Најважнији од тих извора јесте *Лимска повеља* краља Уроша, где се говори о „златопечатној хрисовуљи" коју је Стефан Првовенчани издао свом стрицу Мирославу, „великом кнезу хумском".[146] Поменута хрисовуља могла је да буде издата тек после Стефановог доласка на српски великожупански престо 25. марта 1196. Важан је, такође, податак да су током прве половине XIII века Хумском земљом или појединим њеним деловима управљали Мирослављеви синови Петар, Тољен и Андрија и да су при томе и они, попут свог оца, углавном признавали врховну власт владара Србије.[147] Треба, најзад, имати у виду и сведочења два позна али солидно обавештена дубровачка извора — Мавра Орбина и Јунија Рестића. Рестић изричито наводи да је преминулог кнеза Мирослава на власти у Захумљу наследио његов син Петар,[148] док Орбин саопштава да је у време Петровог доласка на власт у Хуму, после смрти кнеза Мирослава, тамо живела Мирослављева удовица, као и његов десетогодишњи син Андрија.[149]

У вези с питањем „самодржавности" кнеза Мирослава у време владавине великог жупана Стефана Немање веома је индикативан поменути натпис из захумске цркве Светих Козме и Дамјана, освећене 1194. године. У њему ктитор (вероватно жупан Ђорђе) помиње само врховног владара — „славног Немању".[150]

У истом смислу значајан је и цитирани податак из *Лимске повеље*, који сведочи о томе да је велики жупан Стефан, Немањин наследник на српском владарском престолу, убрзо после доласка на власт издао „златопечатну хрисовуљу свом стрицу великом кнезу хумском Мирославу" у вези са имовином цркве „Светог

208–209; eadem, *Српска држава и Охридска архиепископија*, 204; С. Пириватрић, *Прилог хронологији почетка Немањине власти*, ЗРВИ 29–30 (1991) 125–129.

[140] Cf. Пириватрић, *op. cit.*, 89–113, нарочито 96–101; idem, *О Стефану Првославу*, 55, 62–63. V. такође J. Калић, *Србија у доба кнеза Страцимира*, in: *Богородица Градачка у историји српског народа. Научни скуп поводом 800 година Богородице Градачке и града Чачка*, ed. М. Вуловић, Чачак 1993, 49–52; М. Благојевић, *Српске удеоне кнежевине*, ЗРВИ 36 (1997) 58–61; idem, in: Благојевић, Медаковић, *Историја српске државности*, 87–90; idem, *Велики кнез и земаљски кнез*, ЗРВИ 41 (2004) 301–302.

[141] О хронологији Немањине ктиторске делатности у Топлици v. Чанак-Медић, Бошковић, *Архитектура Немањиног доба* I, 15, 27, 39 (аутори датују изградњу цркве Светог Николе и обнову Свете Богородице у раздобље између 1158/1162. и 1168. године, то јест „између Немањина састанка са византијским царем Манојлом у Нишу, када је добио област Дубочице и тиме стекао извесну самосталност, и сукоба с браћом"). У светлу најновијег датовања поменутог састанка у Нишу у 1155. годину, смело би се помишљати да је Немањина ктиторска делатност у Топлици отпочета нешто раније него што се досад веровало, cf. Пириватрић, *op. cit.*, 104–108, 110.

[142] О томе cf. С. Марјановић-Душанић, *Владарска идеологија Немањића. Дипломатичка студија*, Београд 1997, 47; eadem, *Владарски знаци Стефана Немање*, in: *Међународни научни скуп Стефан Немања – свети Симеон Мироточиви*, 84–85 (где се, поред осталог, закључује да је после 1168. године Немањиној браћи одузето право да носе име Стефан у својству титуларног имена, односно да је то право задржао једино врховни владар Србије); Пириватрић, *О Стефану Првославу*, 60.

[143] Страцимир се после битке код Пантина први пут помиње у вези с ратовима вођеним против Византије 1182/1183. године (Калић, *Србија у доба кнеза Страцимира*, 53), док се Мирослав после 1168. године први пут у изворима појављује јула 1181, у два писма папе Александра III (у једном од њих поменут је као *comes Zacho[l]mitanus*), v. T. Smičiklas, *Diplomatički zbornik Kraljevine Hrvatske, Dalmacije i Slavonije. Sv. 2. Listine XII. vijeka (1101–1200)*, Zagreb 1904, 175–176 (Nos. 173 и 174); cf. и Nagorni, *op. cit.*, 4–5. Могуће је, међутим, да је Немања дозволио Страцимиру и Мирославу да се врате у области које су раније држали већ 1168. или 1172. године, након што је претрпео поразе у сукобима с царем Манојлом I Комнином. Као што је познато, цар је у време битке код Пантина био на страни Немањине старије браће, v. Калић, *Српски велики жупани*, 209–211; eadem, *Српско-византијски сукоб 1168. године*, Зборник Филозофског факултета 11-1 (1970) 193–202; Благојевић, *Српске удеоне кнежевине*, 60–61; Пириватрић, *Прилог хронологији*, 132–135; idem, *О Стефану Првославу*, 60.

[144] Cf. М. Динић, *Три повеље из исписа Ивана Лучића*, Зборник Филозофског факултета 3 (1955) 76–88; С. Мишић, *Хумска земља у средњем веку*, Београд 1996, 50–51.

[145] Cf. В. Ћоровић, *Хисторија Босне* I, Београд 1940, 222–223; Љубинковић, *Хумско епархиско властелинство*, 97–98; Nagorni, *Die Kirche*, 10–20; Б. Ферјанчић, *Одбрана Немањиног наслеђа – Србија постаје краљевина*, in: ИСН I, 302. За другачије мишљење v. Динић, *Три повеље*, 77–78, 84–85, Мишић, *op. cit.*, 50–51; Благојевић, *Велики кнез*, 302–303. За датум Мирослављеве смрти v. n. 151 infra

[146] *Зборник средњовековних ћириличких повеља и писама Србије, Босне и Дубровника, књига I, 1186–1321*, ed. В. Мошин, С. Ћирковић, Д. Синдик, Београд 2011, 227.

[147] Изузетком би се донекле могао сматрати кнез Петар, који је, изгледа, у првом делу своје владавине, око 1200. године, био вазал угарског краља. О синовима кнеза Мирослава cf., нпр., Мишић, *op. cit.*, 51–52 (са изворима и старијом литературом); М. Благојевић, *Титуле принчева из куће Немањића у XII и XIII веку*, in: *Манастир Морача*, ed. Б. Тодић, Д. Поповић, Београд 2006, 39–40.

[148] *Chronica ragusina Junii Resti (ab origine urbis usque ad annum 1451), item Joannis Gundulae (1451–1484)*, ed. N. Nodilo, Zagreb 1893, 66.

[149] *Мавро Орбин. Краљевство Словена*, Зрењанин 2006, 19.

[150] О том натпису v. n. 136 supra.

апостола Петра у Лиму".[151] Њоме је највероватније дат легитимитет ктиторској делатности коју је кнез Мирослав предузео у корист своје задужбине непосредно пре издавања потврдног документа великог жупана или је, евентуално, хумски кнез тражио од новопостављеног владара да потврди све његове раније ктиторске донације, приложене манастиру на Лиму пре 25. марта 1196.[152] Како год да је било, податак из *Лимске повеље* недвосмислено говори у прилог претпоставци по којој би кнез Мирослав, уколико је саградио задужбину после 1168, то јест у време када су Немања и, затим, и његов син Стефан „самодржавно" владали свим српским земљама, ту околност нагласио у свом ктиторском натпису. Ако је хумски кнез тражио потврду свог ктиторског чина од врховног владара после марта 1196, логично је помишљати да би исто поступио и у време када је оснивао своју задужбину.

На такву претпоставку посредно упућују и подаци о ктиторској делатности Немањиног унука Стефана, сина Вукановог. Недавно је показано да је његов оснивачки акт о манастиру Морачи био потврђен повељом краља Уроша I, врховног господара државе,[153] а у складу с тим у ктиторском натпису истакнуто је да је храм Успења Богородичиног, манастирски католикон, саздан у време владавине поменутог краља.[154] Стефан Вукановић носио је исту титулу као кнез Мирослав и, по свему судећи, средином XIII века уживао је у појединим деловима Зете и Рашке статус сличан ономе који је тај Немањин старији брат имао током друге половине XII столећа у Хумској земљи и делу Полимља.[155]

Истраживања архитектонских особености цркве Светог Петра у Бијелом Пољу не могу, нажалост, да допринесу сасвим прецизном утврђивању хронологије изградње тог храма, али би се рекло да резултати најновијих студија делимично иду у прилог датовању првобитне грађевине у 1161/1162. годину. Истраживачи се углавном слажу у гледишту да је црква грађена у две фазе. Првој би припадали наос и олтарски простор, а другој доградња на западној страни храма, с кулама и тремом између њих. После темељних археолошких истраживања и конзерваторских радова та доградња најчешће се приписује кнезу Мирославу и смешта се у сам крај XII века (1196–1198/1199).[156] Када је реч о најстаријим деловима цркве, издвојила су се два различита мишљења. Према првом, које је заступао најпре Јован Нешковић, а потом, с мањим разликама, и Драган Нагорни, наос и олтарски простор сазидани су знатно раније, пре Мирослављевог времена, у духу преромание.[157] Према другој претпоставци, коју је у више наврата током последње две деценије изнела Милка Чанак-Медић, кнез Мирослав сазидао је и главни део цркве, на почетку своје владавине Захумљем.[158] При томе су, чини се сасвим убедљиво, оспорени сви аргументи за датовање првобитне грађевине у крај XI или прву половину XII века (стилска обележја пронађених фрагмената олтарске преграде, облици и конструкција апсиде и куполе).[159]

М. Чанак-Медић, међутим, сагласна је с Нешковићем и Нагорним у гледишту да је постојећи портал цркве настао у исто време када и трем с кулама, што би значило да га треба датовати у сам крај XII столећа.[160] Пошто би наше тумачење завршног дела текста ктиторског натписа у лунети портала могло да буде у противречности с таквим гледиштем, неопходно је да се укратко осврнемо и на њега. Претпоставку да је „монументални портал с натписом" постављен у исто време када су саграђене две куле с нартексом први је изнео Ј. Нешковић. До ње је дошао посредним путем, закључивши да портал и две декоративно обрађене „нише" попречног брода потичу из истог времена и да не припадају првобитној грађевини. Запазио је, наиме, да су конзоле тих „ниша" убачене у зид накнадно, а веровао је да постоје и стилске разлике у обради поменутих делова храма Светог Петра — архиволте портала и аркада „ниша" рађене су на романички начин, док је првобитна грађевина подигнута у духу преромaничке архитектуре.[161] Д. Нагорни нешто

[151] О *Лимској повељи* v. *Зборник средњовековних ћириличких повеља* I, 225–226, No. 64 (с литературом). Код датовања повеље *terminus ante quem* представља датум смрти кнеза Мирослава, који, нажалост, није познат. Извесно је да је кнез умро пре краја 1199. јер је поменут као покојник у једном писму које је Вукан Немањић те године упутио папи Инођентију III, v. Smičiklas, *Diplomatički zbornik* 2, 333–334 (No. 310). В. Ћоровић је сматрао да је Мирослав „уклоњен с политичке позорнице" 1198. године, у време када је угарски херцег Андрија нападао Хумску земљу (Ћоровић, *Хисторија Босне*, 222), док Д. Нагорни претпоставља како кнез није био жив у време тог напада, односно да је управо његова смрт подстакла угарске освајачке планове, v. Nagorni, *op. cit.*, 19, 45 (с наводом да је кнез Мирослав поменут као покојник 17. јуна 1199; аутор при томе очигледно има на уму поменуто Вуканово писмо папи, али не образлаже на чему заснива тако прецизно датовање). У издању *Дубровачке хронике* Јунија Рестића (*Chronica ragusina Junii Resti*, 66) смрт кнеза Мирослава датована је у 1194. годину, а и из текста Орбиновог *Краљевства Словена* (*Мавро Орбин*, 19) проистиче да је у време Мирослављеве смрти и доласка кнеза Петра на власт у Хуму владар Рашке био Стефан Немања, што би значило да је Мирослав умро пре 25. марта 1196. Ти подаци, међутим, нису прихватљиви због сведочења *Лимске повеље* о хрисовуљи коју је Стефан Првовенчани издао „свом стрицу, великом кнезу хумском".

[152] У вези с тим cf. Љубинковић, *Хумско епархиско властелинство*, 98.

[153] Д. Војводић, *Портрети Вукановића у мансtиру Морачи*, in: *Манастир Морача*, 78–79 (са закључком да изгубљена хрисовуља „недвосмислено показује да је ктитор Мораче сматрао брата од стрица врховним господаром државе и да је само Урош I био властан да уреди правносвојинске оквире за живот манастира").

[154] Томовић, *Морфологија*, 43 (No. 20).

[155] О томе v. Благојевић, *Титуле принчева*, 33–34, 40–42; Војводић, *op. cit.*, 76–80.

[156] Нешковић, *Конзерваторско-рестаураторски радови*, 108–110; О. М. Кандић, *Куле-звоници уз српске цркве XII–XIV века*, ЗЛУМС 14 (1978) 17, 22–23; Nagorni, *Die Kirche*, 212–306, 315–317; Чанак-Медић, *Архитектура Немањиног доба* II, 47–70.

[157] Нешковић, *Конзерваторско-рестаураторски радови*, 108–110; Nagorni, *Die Kirche*, 212–306, 315–317 (с гледиштем да је првобитна црква сазидана око 1100. године, заслугом Мирослављевог оца Завиде).

[158] М. Чанак-Медић, *Dragan Nagorni, Die Kirche Sv. Petar in Bijelo Polje*, Зограф 14 (1983) 79; eadem, *Архитектура Немањиног доба* II, 48, 69; eadem, *Нова сазнања о најстаријем раздобљу Ђурђевих Ступова у Будимљи*, in: *Ђурђеви ступови и Будимљанска епархија*, 115 (у две последње студије истакнуто је да се „Мирослав као управитељ Хума помиње већ 1170", али није наведено на чему је заснован тај податак; у вези с тим cf. Томовић, *Морфологија*, 37).

[159] Cf. Чанак-Медић, *Архитектура Немањиног доба* II, 47–70 (нарочито стр. 68).

[160] Cf. Нешковић, *op. cit.*, 109–110; Nagorni, *op. cit.*, 148–172, 304–305, 316–318; Чанак-Медић, *op. cit.*, 63, 67, 69–70 (с литературом). Разлике постоје у гледиштима о томе где се портал првобитно налазио. Ј. Нешковић и М. Чанак-Медић сматрају да је он од почетка стајао на западном зиду наоса, док Д. Нагорни верује да је првобитно био на западном зиду припрате, а да је касније пренет на западни зид егзонартекса (изгледа, међутим, да егзонартекс никада није постојао, а да је трем између кула првобитно био отворен на западној страни, cf. Чанак-Медић, *op. cit.*, 56, 58–59, 63, 69–70).

[161] Нешковић, *op. cit.*, 109–110. У свом последњем осврту на архитектуру цркве Светог Петра Нешковић донекле мења наведена гледишта, истичући цркву у Бијелом Пољу као пример романске тех-

је експлицитније објашњавао хронолошку везу између портала и доградњи на западној страни цркве. Према његовом мишљењу, монументални портал не одговара скромним размерама првобитне цркве и проистекао је из програмске концепције градитеља високих кула и предворја.[162] Да је портал пројектован у сагласности с новим здањем на западној страни цркве, закључује и М. Чанак-Медић „на основу односа његових основних мера према предворју".[163] Не улазећи овом приликом у детаљније анализе наведених гледишта и аргумената, поменућемо само то да је лако могуће да је и првобитна црква, као задужбина веома угледног ктитора, имала монументалан портал и да је он, у целини или у деловима, задржан након доградње кула и трема на западној страни (сл. 17).[164] Неспорна је чињеница да постојећи портал није монолитан и да је бар у два наврата растављен на делове како би био премештен. У доба када је црква била претворена у џамију постављен је на северни фасадни зид просторије сазидане на месту некадашњег северног параклиса, а у време рестаураторских радова, почетком шездесетих година XX века, враћен је на западни зид наоса, где се, по свему судећи, налазио и првобитно (сл. 2).[165] Том приликом установљено је да је у његовој изради искоришћен један камени квадар украшен рељефом с мотивом стилизованог акантусовог лишћа, преузет с венца неке старије грађевине.[166] И плоча у лунети би се, судећи по натпису исписаном на њој, тешко могла сврстати у делове портала који су настали у време радова спроведених крајем XII столећа. У супротном, из раније наведених разлога, поред кнеза Мирослава у натпису би био поменут и велики жупан Стефан Немањић као актуелни српски владар. Важно је имати у виду и недавно уочену чињеницу да су у црквеном градитељству средњовековне Србије ктиторски натписи који су исписивани у камену или опеци редовно извођени на спољашњости грађевине, где су били лако уочљиви и читљиви. Када се такав ктиторски натпис нађе у унутрашњости храма, што је изузетно ретко (познати су само примери из цркве Светог арханђела Михаила у Леснову, Богородичине цркве у Ваганешу и Богородичине цркве на острву Бешка у Скадарском језеру), то је последица накнадних грађевинских интервенција, односно доградње припрате. Уколико би се догодило да западни зид наоса у време доградње храма буде порушен, онда би првобитни ктиторски натпис био премештан на новоизграђену западну фасаду (Свети Петар у Богдашићу, Свети Ђорђе у Сопотници код Горажда).[167] Основано је, дакле, претпостављати да камени ктиторски натпис из Светог Петра на Лиму, у време када је исклесан, није био заклоњен дубоким тремом, односно припратом, већ да је красио западну фасаду првобитног храма и да је тако био лако доступан погледима посматрача.

нике грађења, и поред архаичних, преромански одлика у њеном плану и просторном решењу, као и у обради камене олтарске преграде. У складу с тим, сматра да је могуће да је првобитна црква настала средином XII столећа, а не пре Мирослављевог времена, као што је раније веровао, cf. Ј. Нешковић, *Нека отворена питања о црквеном градитељству у доба Стефана Немање*, in: *Међународни научни скуп Стефан Немања – Стефан Мироточиви*, 203–204.

[162] Nagorni, *op. cit.*, 148–172, 304–305, 316–318.

[163] Чанак-Медић, *op. cit.*, 62.

[164] Да постојећи портал потиче из времена изградње првобитне цркве, сматрао је још Р. Љубинковић (*Хумско епархиско властелинство*, 106, сл. 8).

[165] О томе cf. Љубинковић, *op. cit.*, 114; Нешковић, *Конзерваторско-рестаураторски радови*, 99–101, 103, 105, сл. 4; Чанак-Медић, *op. cit.*, 51, 54, 58, сл. 4, 34 и 36.

[166] Нешковић, *op. cit.*, 106, 109. Cf. и Чанак-Медић, *op. cit.*, 66–67 (са закључком да су делови портала и пронађени делови првобитне олтарске преграде, као и сви „комади проскинитара", односно „ниша" попречног брода, исклесани од истог камена, а то по мишљењу ауторке наговештава да су узети из неке старије грађевине која потиче из „предмирослављевог времена").

[167] За наведена запажања о српским ктиторским натписима на камену v. Војводић, *Српски властеоски портрети и ктиторски натписи*, у штампи (с бројним примерима и одговарајућом литературом).

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ – REFERENCE LIST

Asdracha C., *Inscriptions protobyzantines et Byzantines de la Thrace orientale et de l'Ile d'Imbros (IIIe–XVe siècles). Presentation et commentaire historique*, Athènes 2003.

Благојевић М., *Српске удеоне кнежевине*, ЗРВИ 36 (1997) 58–61 [Blagojević M., *Srpske udeone kneževine*, ZRVI 36 (1997) 58–61].

Благојевић М., *Титуле принчева из куће Немањића у XII и XIII веку*, in: *Манастир Морача*, ed. Б. Тодић, Д. Поповић, Београд 2006, 39–40 (Blagojević M., *Titule prinčeva iz kuće Nemanjića u XII i XIII veku*, in: *Manastir Morača*, ed. B. Todić, D. Popović, Beograd 2006, 39–40).

Благојевић М., *Велики кнез и земаљски кнез*, ЗРВИ 41 (2004) 301–302 [Blagojević M., *Veliki knez i zemaljski knez*, ZRVI 41 (2004) 301–302].

Благојевић М., Медаковић Д., *Историја српске државности*, Београд 2000 (Blagojević M., Medaković D., *Istorija srpske državnosti*, Beograd 2000).

Bogdan J., *Ein Beitrag zur bulgarischen und serbischen Geschichtschreibung*, Archiv für slavische Philologie 13 (1891) 521.

Богдановић Д., *Инвентар ћирилских рукописа у Југославији (XI–XVII века)*, Београд 1982 [Bogdanović D., *Inventar ćirilskih rukopisa u Jugoslaviji (XI–XVII veka)*, Beograd 1982].

Burns R. I., *Paper comes to the West, 800−1400*, in: *Europäische Technik im Mittelalter: 800 bis 1400. Tradition und Innovation: ein Handbuch*, ed. U. Lindgren, Berlin 1996, 413–422.

Chronica ragusina Junii Resti (ab origine urbis usque ad annum 1451), item Joannis Gundulae (1451–1484), ed. N. Nodilo, Zagreb 1893.

Conze A., *Reise auf der Insel Lesbos*, Amsterdam 1982²

Corpus inscriptionum graecarum II–IV, ed. A. Boeckh et al., Berlin 1843–1877 (repr. Hildesheim – New York 1977).

Цветковић Б., *Манастир Липовац. Прилог проучавању*, Лесковачки зборник 39 (1999) 94 [*Cvetković* B., *Manastir Lipovac. Prilog proučavanju*, Leskovački zbornik 39 (1999) 94].

Чанак-Медић М., *Архитектура Немањиног доба II. Цркве у Полимљу и на Приморју*, Београд 1989 (Čanak-Medić M., *Arhitektura Nemanjinog doba II. Crkve u Polimlju i na Primorju*, Beograd 1989).

Чанак-Медић М., *Dragan Nagorni, Die Kirche Sv. Petar in Bijelo Polje*, Зограф 14 (1983) 79 [Čanak-Medić M., *Dragan Nagorni, Die Kirche Sv. Petar in Bijelo Polje*, Zograf 14 (1983) 79].

Чанак-Медић М., *Нова сазнања о најстаријем раздобљу Ђурђевих Ступова у Будимљи*, in: *Ђурђеви ступови и Будимљанска епархија. Зборник радова*, ed. М. Тодић, М. Радујко, Беране–Београд 2011, 115 (Čanak-Medić M., *Nova saznanja o najstarijem razdoblju Đurđevih Stupova u Budimlji*, in: *Djurdjevi stupovi i Budimljanska eparhija. Zbornik radova*, ed. M. Todić, M. Radujko, Berane–Beograd 2011, 115).

Чанак-Медић М., Бошковић Ђ., *Архитектура Немањиног доба* I, Београд 1986 [Čanak-Medić M., Bošković Đ., *Arhitektura Nemanjinog doba* I, Beograd 1986].

Чигоја Б., *Најстарији српски ћирилски натписи (графија, ортографија и језик)*, Београд 2003 [Čigoja B., *Najstariji srpski ćirilski natpisi (grafija, ortografija i jezik)*, Beograd 2003].

Ћоровић В., *Историја Босне* I, Београд 1940 (Ćorović V., *Historija Bosne* I, Beograd 1940).

Ћоровић В., *Питање о хронологији у делима Св. Саве*, Годишњица Николе Чупића 49 (1940) 23, 34–36 [Ćorović V., *Pitanje o hronologiji u delima Sv. Save*, Godišnjica Nikole Čupića 49 (1940) 23, 34–36].

Dagron G., Feissel D., *Inscriptions de Cilicie*, Paris 1987.

Даничић Ђ., *Рјечник из књижевних старина српских, дио други*, Биоград 1863 (Daničić Dj., *Rječnik iz književnih starina srpskih, dio drugi*, Biograd 1863).

Дероко А., *Црква Св. Апостола Петра у Бијеломе Пољу*, Гласник Скопског научног друштва 7–8 (1930) 145–146 [Deroko A., *Crkva Sv. Apostola Petra u Bijelome Polju*, Glasnik Skopskog naučnog društva 7–8 (1930) 145–146].

Динић М., *Три повеље из исписа Ивана Лучића*, Зборник Филозофског факултета 3 (1955) 76–88 [Dinić M., *Tri povelje iz ispisa Ivana Lučića*, Zbornik Filozofskog fakulteta 3 (1955) 76–88].

Ђорђевић И. М., *Зидно сликарство српске властеле*, Београд 1994 (Djordjević I. M., *Zidno slikarstvo srpske vlastele*, Beograd 1994).

Ђорђевић И. М., *Монограм Дмитар у Љуботену*, Лесковачки зборник 35 (1995) 5–12 [Djordjević I. M., *Monogram Dmitar u Ljubotenu*, Leskovački zbornik 35 (1995) 5–12].

Ђорђић П., *Старословенски језик*, Нови Сад 1975 (Djordjić P., *Staroslovenski jezik*, Novi Sad 1975).

Ђурић В. Ј., *Преокрет у уметности Немањиног доба*, in: *Историја српског народа* I, ed. С. Ћирковић, Београд 1981, 277 (Djurić V. J., *Preokret u umetnosti Nemanjinog doba*, in: *Istorija srpskog naroda* I, ed. S. Ćirković, Beograd 1981, 277).

Eisenberg R. L., *The JPS guide to Jewish traditions*, Philadelphia 2004.

Евсеев И., *Книга пророка Даниила в древне-славянском переводе*, Москва 1905 (Evseev I., *Kniga proroka Daniila v drevne-slavi͡anskom perevode*, Moskva 1905).

Feissel D., Avramea A., *Inscriptions de Thessalie (à l'exception des Météores)*, Travaux et mémoires 10 (1987) 357–398.

Feissel D., Philippidis-Braat A., *Inscriptions du Péloponnèse (à l'exception des Mistra*), Travaux et mémoires 9 (1985) 267–395.

Feissel D., Spieser J.-M., *Les inscriptions de Thessalonique. Supplément*, Travaux et mémoires 7 (1979) 302–348.

Ферјанчић Б., *Одбрана Немањиног наслеђа – Србија постаје краљевина*, in: *Историја српског народа* I, 302 (Ferjančić B., *Odbrana Nemanjinog nasleđa – Srbija postaje kraljevina*, in: *Istorija srpskog naroda* I, 302).

Frojimovics K., Komoróczy G., Puszstai V., Strbik A., *Jewish Budapest. Monuments, rites, history*, Budapest – New York 1999.

Gardthausen V., *Griechische Palaeographie* 2, Leipzig 1913.

Горский А., Невоструев К., *Описание славянских рукописей Московской Синодальной библиотеки*, I, Москва 1855 (Gorskiĭ A., Nevostruev K., *Opisanie slavi͡anskikh rukopiseĭ Moskovskoĭ Sinodal'noĭ biblioteki*, I, Moskva 1855).

Гошев И., *Старобългарски глаголически и кирилски надписи от IX и X в.*, София 1961 (Goshev I., *Starobŭlgarski glagolicheski i kirilski nadpisi ot IX i X v.*, Sofii͡a 1961).

Grégoire H., *Recueil des inscriptions grecques-chrétiennes d'Asie mineure* I, Paris 1922 (repr. Amsterdam 1968).

Грозданов Ц., *Суботић* Г., *Црква светог Ђорђа* у *Речици код Охрида*, Зограф 12 (1981) 73 [*Grozdanov* C., *Subotić* G. *, Crkva svetog Đorđa* u *Rečici kod Ohrida*, Zograf 12 (1981) 73].

Grumel V., *Traité d'études byzantines I. La chronologie*, Paris 1958.

Guillou A., *Recueil des inscriptions grecques médiévales d'Italie*, Roma 1996.

Herner S., *Syntax der Zahlwörter im Alten Testament*, Lund 1893, 71.

Хаџи-Васиљевић Ј., *Скопље и његова околина*, Београд 1930 (Hadži-Vasiljević J., *Skoplje i njegova okolina*, Beograd 1930).

http://old.stsl.ru/manuscripts/index.php

Ifrah G., *The universal history of numbers. From prehistory to the invention of the computer*, New York 2000.

Inscriptiones graecae, I–XIV, Berlin 1873–2012.

Inscriptiones Italiae et Siciliae additis Graecis Galliae, Hispaniae, Britanniae, Germaniae inscriptionibus, ed. G. Kaibel, Berlin 1890 (*Inscriptiones graecae*, 14).

ИСН = *Историја српског народа* I, ed. С. Ћирковић, Београд 1981 (ISN = *Istorija srpskog naroda* I, ed. S. Ćirković, Beograd 1981).

Историјски атлас, red. М. Благојевић, Београд 2011 (*Istorijski atlas*, red. M. Blagojević, Beograd 2011).

Ивановић М., *Ћирилски епиграфски споменици из Србије, Црне Горе и Македоније (одливи)*, Београд 1984 [Ivanović M., *Ćirilski epigrafski spomenici iz Srbije, Crne Gore i Makedonije (odlivi)*, Beograd 1984].

Ивановић М., *Икона Преображења у Будисавцима и ктиторски натписи у Ваганешу и Св. Николи*, Саопштења 16 (1984) 192–193 [Ivanović M., *Ikona Preobraženja u Budisavcima i ktitorski natpisi u Vaganešu i Sv. Nikoli*, Saopštenja 16 (1984) 192–193].

Јастребов И. С., *Додатак мојим белешкама из Старе Србије*, Гласник Српског ученог друштва 51 (1882) 58 [Jastrebov I. S., *Dodatak mojim beleškama iz Stare Srbije*, Glasnik Srpskog učenog društva 51 (1882) 58].

Joyce P. M., *Ezekiel. A comentary*, New York 2007.

Јовановић В., *О једном ктиторском натпису у манастиру Бањи*, Зограф 4 (1972) 27–28 [Jovanović V., *O jednom ktitorskom natpisu u manastiru Banji*, Zograf 4 (1972) 27–28].

Кајмаковић З., *Зидно сликарство у Босни и Херцеговини*, Сарајево 1971 (Kajmaković Z., *Zidno slikarstvo u Bosni i Hercegovini*, Sarajevo 1971).

Калић Ј., *Србија у доба кнеза Страцимира*, in: *Богородица Градачка у историји српског народа. Научни скуп поводом 800 година Богородице Градачке и града Чачка*, ed. М. Вуловић, Чачак 1993, 49–52 (Kalić J., *Srbija u doba kneza Stracimira*, in: *Bogorodica Gradačka u istoriji srpskog naroda. Naučni skup povodom 800 godina Bogorodice Gradačke i grada Čačka*, ed. M. Vulović, Čačak 1993, 49–52).

Калић Ј., *Српска држава и Охридска архиепископија у XII веку*, ЗРВИ 44/1 (2007) 201–206 [Kalić J., *Srpska država i Ohridska arhiepiskopija u XII veku*, ZRVI 44/1 (2007) 201–206]

Калић Ј., *Српски велики жупани у борби с Византијом*, in: ИСН I, 201–211 (Kalić J., *Srpski veliki župani u borbi s Vizantijom*, in: ISN I, 201–211).

Калић Ј., *Црквене прилике у српским земљама до стварања архиепископије 1219. године*, in: *Међународни научни скуп Сава Немањић – свети Сава. Историја и предање*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1979, 48–51 (Kalić J., *Crkvene prilike u srpskim zemljama do stvaranja arhiepiskopije 1219. godine*, in: *Medjunarodni naučni skup Sava Nemanjić – sveti Sava. Istorija i predanje*, ed. V. J. Djurić, Beograd 1979, 48–51).

Калић, *Српско-византијски сукоб 1168. године*, Зборник Филозофског факултета 11-1 (1970) 193–202 [Kalić, *Srpsko-vizantijski sukob 1168. godine*, Zbornik Filozofskog fakulteta 11-1 (1970) 193–202].

Kalopissi-Verti S., *Dedicatory inscriptions and donor portraits in thirteenth-century churches of Greece*, Wien 1992.

Кандић О. М., *Куле-звоници уз српске цркве XII–XIV века*, ЗЛУМС 14 (1978) 17, 22–23 [Kandić O. M., *Kule-zvonici uz srpske crkve XII–XIV veka*, ZLUMS 14 (1978) 17, 22–23].

Karouzou S., *National Archaeological Museum: Collection of Sculpture*, Athens 1968, 187.

Карский Е. Ф., *Очерк славянской кирилловской палеографии*, Варшава 1901 (Karskiĭ E. F., *Ocherk slavi͡anskoĭ kirillovskoĭ paleografii*, Varshava 1901).

Кесић С., *Живопис цркве Арханђела Михаила у Борчу*, Саопштења 25 (1993) 73–74 [Kesić S., *Živopis crkve Arhanđela Mihaila u Borču*, Saopštenja 25 (1993) 73–74].

König F. E., *Historisch-kritisches Lehrgebäude der hebräischen Sprache* II, Leipzig 1895.

Косановић С., *Српске старине у Босни. Неколике биљешке*, Гласник Српског ученог друштва 29 (1871) 184–185 [Kosanović S., *Srpske starine u Bosni. Nekolike bilješke*, Glasnik Srpskog učenog društva 29 (1871) 184–185].

Костић Д., *Песма о верном слузи. Прилог проучавању народног епског песништва нашега*, Глас Српске краљевске академије 168 (1935) 140–145 [Kostić D., *Pesma o vernom sluzi. Prilog proučavanju narodnog epskog pesništva našega*, Glas Srpske kraljevske akademije 168 (1935) 140–145].

Костић Д., *Тајно писање у јужнословенским ћириловским споменицима*, Глас Српске краљевске академије 92 (1913) 1–62 [Kostić D., *Tajno pisanje u južnoslovenskim ćirilovskim spomenicima*, Glas Srpske kraljevske akademije 92 (1913) 1–62].

Kovačević J., *Prvi klesari ćirilskih natpisa na Balkanu*, Glasnik Zemaljskog muzeja u Sarajevu. Arheologija 15–16 (1960–1961), 315.

Leschhorn W., *Antike Ären. Zeitrechnung, Politik und Geschichte im Schwarzmeerraum und in Kleinasien nördlich des Tauros*, Stuttgart 1993.

Љубинковић Р., *Хумско епархиско властелинство и црква Светога Петра у Бијелом Пољу*, Старинар 9–10 (1959) 98–104 [Ljubinković R., *Humsko eparhisko vlastelinstvo i crkva Svetoga Petra u Bijelom Polju*, Starinar 9–10 (1959) 98–104].

Мандић С., *Древник. Записи конзерватора*, Београд 1975 (Mandić S., *Drevnik. Zapisi konzervatora*, Beograd 1975).

Manganaro G., *Le tavole finanziare di Tauromenion*, in: *Comptes et inventaires dans la cité grecque*, ed. D. Knoepfler, Neuchâtel–Genève 1988, 155–190.

Mango C. A., *The Byzantine inscriptions of Constantinople. A bibliographical survey*, American journal of archaeology 55 (1951) 52–66.

Марјановић-Душанић С., *Владарска идеологија Немањића. Дипломатичка студија*, Београд 1997 (Marjanović-Dušanić S., *Vladarska ideologija Nemanjića. Diplomatička studija*, Beograd 1997).

Марјановић-Душанић С., *Владарски знаци Стефана Немање*, in: *Међународни научни скуп Стефан Немања – свети Симеон Мироточиви. Историја и предање*, ed. Ј. Калић, Београд 2000, 84–85 (Marjanović-Dušanić S., *Vladarski znaci Stefana Nemanje*, in: *Medjunarodni naučni skup Stefan Nemanja – sveti Simeon Mirotočivi. Istorija i predanje*, ed. J. Kalić, Beograd 2000, 84–85).

Марковић М. А., *Натпис из града Копријана*, Старинар 12 (1937) 99 [Marković M. A., *Natpis iz grada Koprijana*, Starinar 12 (1937) 99].

Мавро Орбин. Краљевство Словена, Зрењанин 2006 (*Mavro Orbin. Kraljevstvo Slovena*, Zrenjanin 2006).

Mazalić Dj., *Borač, bosanski dvor srednjeg vieka*, Glasnik Hrvatskih Zemaljskih muzeja u Sarajevu 53 (1941) 88.

McLean B. H., *An introduction to Greek epigraphy of the Hellenistic and Roman periods from Alexander the Great down to the reign of Constantine (323 B.C. – A.D. 337)*, Ann Arbor 2002.

Meimaris Y. E. (with K. Kritikakou and P. Bougia), *Chronological systems in Roman-Byzantine Palestine and Arabia. The evidence of the dated Greek inscriptions*, Athens–Paris 1992.

Mihaljčić R., *Namentragende Steininschriften in Jugoslawien vom Ende des 7. bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1982.

Miklosich F., *Lexicon palaeoslovenico-graeco-latinum emendatum auctum*, Wien 1865.

Милюков П. Н., *Христианские древности Западной Македонии*, Известия Русского археологического института в Константинополе 4 (1899) 132 [Miliūkov P. N., *Khristianskie drevnosti Zapadnoĭ Makedonii*, Izvestiīa Russkogo arkheologicheskogo instituta v Konstantinopole 4 (1899) 132].

Millet G., *Inscriptions Byzantines de Mistra*, Bulletin de correspondance Hellénique 23 (1899) 97–156.

Millet G., Pargoire J., Petit L., *Recueil des inscriptions chrétiennes de l'Athos* 1, Paris 1904.

Милобар Ф., *Бан Кулин и његово доба*, Гласник Земаљског музеја у Босни и Херцеговини 15 (1903) 498 [Milobar F., *Ban Kulin i njegovo doba*, Glasnik Zemaljskog muzeja u Bosni i Hercegovini 15 (1903) 498].

Мишић С., *Хумска земља у средњем веку*, Београд 1996 (Mišić S., *Humska zemlja u srednjem veku*, Beograd 1996).

Мишић С., *Територијално-управна организација Полимља (XII–XIV век)*, in: *Краљ Владислав и Србија XIII века. Научни скуп, 15–16. новембар 2000*, ed. Т. Живковић, Београд 2003, 74–88 [Mišić S., *Teritorijalno-upravna organizacija Polimlja (XII–XIV vek)*, in: *Kralj Vladislav i Srbija XIII veka. Naučni skup, 15–16. novembar 2000*, ed. T. Živković, Beograd 2003, 74–88].

Момировић П., *Стари српски записи и натписи из Војводине* I, Нови Сад 1993 (Momirović P., *Stari srpski zapisi i natpisi iz Vojvodine* I, Novi Sad 1993).

Monumenta serbica spectantia historiam Serbiae, Bosnae, Ragusii, ed. Fr. Miklosich, Wien 1858.

Мошин В.,*Ћирилски рукописи манастира Св. Тројице код Пљеваља*, Историски записи 14 (1958) 251 [Mošin V., *Ćirilski rukopisi manastira Sv. Trojice kod Pljevalja*, Istoriski zapisi 14 (1958) 251].

Мошин В., *Најстарата кирилска епиграфика*, in: *Словенска писменост. 1050-годишнина на Климент Охридски*, Охрид 1966, 41 [Mošin V., *Najstarata kirilska epigrafika*, in: *Slovenska pismenost. 1050-godišnina na Kliment Ohridski*, Ohrid 1966, 41].

Nagorni D., *Die Kirche Sv. Petar in Bijelo Polje (Montenegro). Ihre Stellung in der Geschichte des serbischen Architektur*, München 1978.

Ненадовић С., *Богородица Љевишка. Њен постанак и њено место у архитектури Милутиновог времена*, Београд 1963 (Nenadović S., *Bogorodica Ljeviška. Njen postanak i njeno mesto u arhitekturi Milutinovog vremena*, Beograd 1963).

Нешковић Ј., *Ђурђеви Ступови у Расу*, Рашка баштина 1 (1975) 156 [Nešković J., *Djurdjevi Stupovi u Rasu*, Raška baština 1 (1975) 156].

Нешковић Ј., *Ђурђеви Ступови у Старом Расу*, Краљево 1984 (Nešković J., *Djurdjevi Stupovi u Starom Rasu*, Kraljevo 1984).

Нешковић Ј., *Конзерваторско-рестаураторски радови на цркви Св. Петра у Бијелом Пољу*, Старине Црне Горе 1 (1963) 108–110 [Nešković J., *Konzervatorsko-restauratorski radovi na crkvi Sv. Petra u Bijelom Polju*, Starine Crne Gore 1 (1963) 108–110].

Нешковић Ј., *Нека отворена питања о црквеном градитељству у доба Стефана Немање*, in: *Међународни научни скуп Стефан Немања – свети Симеон Мироточиви. Историја и предање*, ed. Ј. Калић, Београд 2000, 203–204 [Nešković J., *Neka otvorena pitanja o crkvenom graditeljstvu u doba Stefana Nemanje*, in: *Medjunarodni naučni skup Stefan Nemanja – sveti Simeon Mirotočivi. Istorija i predanje*, ed. J. Kalić, Beograd 2000, 203–204].

Новгородская летопись по Синодальному харатейному списку, ed. П. И. Савваитов, Санктпетербург 1875 (*Novgorodskaīa letopis' po Sinodal'nomu kharateĭnomu spisku*, ed. P. I. Savvaitov, Sanktpeterburg 1875).

Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов, red. А. Н. Насонов, Москва–Ленинград 1950 (*Novgorodskaīa pervaīa letopis' starshego i mladshego izvodov*, red. A. N. Nasonov, Moskva–Leningrad 1950).

Острозька Біблія, ed. Еромонах Рафаїл (Роман Турконяк), Львів 2006 [*Ostroz'ka Bibliīa*, ed. Eromonakh Rafaïl (Roman Turkoniāk), L'viv 2006].

Острожская Библия. Сборник статей, ed. А. А. Алексеев, Москва 1990, 3–73 (*Ostrozhskaīa Bibliīa. Sbornik stateĭ*, ed. A. A. Alekseev, Moskva 1990, 3–73).

Prolović J., *Die Kirche des Heiligen Andreas an der Treska*, Wien 1997.

Пејић С., *Манастир Свети Никола Дабарски*, Београд 2009 (Pejić S., *Manastir Sveti Nikola Dabarski*, Beograd 2009).

Петковић С., *Делатност зографа попа Страхиње из Будимље*, Старине Црне Горе I (1963) 126 [Petković S., *Delatnost zografa popa Strahinje iz Budimlje*, Starine Crne Gore I (1963) 126].

Петковић С., *Иконе манастира Хиландара*, Манастир Хиландар 1997 [Petković S., *Ikone manastira Hilandara*, Manastir Hilandar 1997].

Петковић В. Р., *Син Завидин, Мирослав, кнез хумски*, in: *Споменица педесетогодишњице професорског рада С. М. Лозанића*, Београд 1922, 45 [Petković V. R., *Sin Zavidin, Miroslav, knez humski*, in: *Spomenica pedesetogodišnjice profesorskog rada S. M. Lozanića*, Beograd 1922, 45].

Петковић В. Р., *Старине. Записи, натписи, листине*, Београд 1923 [Petković V. R., *Starine. Zapisi, natpisi, listine*, Beograd 1923].

Пириватрић С., *Манојло I Комнин, „царски сан" и „самодршци области српског престола"*, ЗРВИ 48 (2011) 89–113 [Pirivatrić S., *Manojlo I Komnin, „carski san" i „samodršci oblasti srpskog prestola"*, ZRVI 48 (2011) 89–113].

Пириватрић С., *О Стефану Првославу, ктитору цркве Светог Георгија у Будимљи*, in: *Ђурђеви ступови и Будимљанска епархија. Зборник радова*, ed. М. Тодић, М. Радујко, Беране–Београд 2011, 54–63 (Pirivatrić S., *O Stefanu Prvoslavu, ktitoru crkve Svetog Georgija u Budimlji*, in: *Djurdjevi stupovi i Budimljanska eparhija. Zbornik radova*, ed. M. Todić, M. Radujko, Berane–Beograd 2011, 54–63).

Пириватрић С., *Прилог хронологији почетка Немањине власти*, ЗРВИ 29–30 (1991) 125–129 [Pirivatrić S., *Prilog hronologiji početka Nemanjine vlasti*, ZRVI 29–30 (1991) 125–129].

Полное собрание русских летописей I. Лаврентьевская летопись, Ленинград 1926–1928 (*Polnoe sobranie russkikh letopiseĭ I. Lavrent'evskaīa letopis'*, Leningrad 1926–1928).

Полное собрание русских летописей, 37: Устюжские и Вологодские летописи, XVI–XVIII вв., red. К. Н. Сербина, Ленинград 1982 (*Polnoe sobranie russkikh letopiseĭ, 37: Ustiūzhskie i Vologodskie letopisi, XVI–XVIII vv.*, red. K. N. Serbina, Leningrad 1982).

Пурковић М. А., *Датирање у домаћим српским изворима средњега века*, Гласник Југословенског професорског друштва XIII/8 (1933) 739–751 [Purković M. A., *Datiranje u domaćim srpskim izvorima srednjega veka*, Glasnik Jugoslovenskog profesorskog društva XIII/8 (1933) 739–751].

Радојичић Ђ. Сп., *Богомили и Мирослављево јеванђеље*, in: idem, *Књижевна збивања и стварања код Срба у средњем веку и у турско доба*, Нови Сад 1967 (Radojičić Đ. Sp., *Bogomili i Miroslavljevo jevanđelje*, in: idem, *Književna zbivanja i stvaranja kod Srba u srednjem veku i u tursko doba*, Novi Sad 1967).

Речник српскохрватског књижевног и народног језика XVI, ed. М. Николић et al., Београд 2001 (*Rečnik srpskohrvatskog književnog i narodnog jezika* XVI, ed. M. Nikolić et al., Beograd 2001).

Reinach S., *Traité d'épigraphie grecque*, Paris 1885.

Ромодановская В. А., *Геннадиевская библия*, in: *Православная энциклопедия* 10, Москва 2005, 584–588 [Romodanovskaīa V. A., *Gennadievskaīa bibliīa*, in: *Pravoslavnaīa ėnciklopediīa* 10, Moskva 2005, 584–588].

Рождественская Т. В., *Древнерусские надписи на стенах храмов. Новые источники XI–XV вв.*, Санкт-Петербург 1992 (Rozhdestvenskaīa T. V., *Drevnerusskie nadpisi na stenakh khramov. Novye istochniki XI–XV vv.*, Sankt-Peterburg 1992).

Рукописные книги собрания М. П. Погодина. Каталог, I, red. О. В. Творогов, В. М. Загребин, Ленинград 1988 (*Rukopisnye knigi sobraniīa M. P. Pogodina. Katalog*, I, red. O. V. Tvorogov, V. M. Zagrebin, Leningrad 1988).

Рыбаков Б. А., *Русские датированные надписи XI–XIV веков*, Москва 1964 (Rybakov B. A., *Russkie datirovannye nadpisi XI–XIV vekov*, Moskva 1964).

Schreiner P., *Die byzantinischen Kleinchroniken* I, Wien 1975.

Septuaginta. Id est Vetus Testamentum graece iuxta LXX interpretes, I, ed. A. Rahlfs, Stuttgart 1935.

Симонов Р. А., *О некоторых особенностях нумерации, употреблявшейся в кириллице*, in: *Источниковедение и история русского языка*, red. С. И. Котков, В. Ф. Дубровина, Москва 1964, 14–36 (Simonov R. A., *O nekotorykh osobennosti͡akh numerat͡sii, upotrebli͡avsheĭsi͡a v kirillit͡se*, in: *Istochnikovedenie i istorii͡a russkogo i͡azyka*, red. S. I. Kotkov, V. F. Dubrovina, Moskva 1964, 14–36).

Slovník jazyka staroslověnského. Lexicon linguae palaeoslovenicae 22, red. J. Kurz, Praha 1972.

Смядовски С., *Българска кирилска епиграфика. IX–XV век*, София 1993 (Smi͡adovski S., *Bŭlgarska kirilska epigrafika. IX–XV vek*, Sofii͡a 1993).

Smičiklas T., *Diplomatički zbornik Kraljevine Hrvatske, Dalmacije i Slavonije. Sv. 2. Listine XII. vijeka (1101–1200)*, Zagreb 1904.

Smyth H. W., *A Greek grammar for colleges*, New York 1920.

Снегаров И., *История на Охридската архиепископия* I, София 1924 (repr. 1995) [Snegarov I., *Istorii͡a na Okhridskata arhiepiskopii͡a* I, Sofii͡a 1924 (repr. 1995)].

Соболевский А. И., *Славяно-русская палеография*, С.-Петербург 1908 (Sobolevskiĭ A. I., *Slavi͡ano-russkai͡a paleografii͡a*, S.-Peterburg 1908).

Сперанский М., *Описание рукописей библиотеки Историко-филологического Института Князя Безбородко в г. Нежине*, Известия Историко-филологического Института Князя Безбородко в Нежине XVIII (Нежин 1900) 23–24 [Speranskiĭ M., *Opisanie rukopiseĭ biblioteki Istoriko-filologicheskogo Instituta Kni͡azi͡a Bezborodko v g. Nezhine*, Izvestii͡a Istoriko-filologicheskogo Instituta Kni͡azi͡a Bezborodko v Nezhine XVIII (Nezhin 1900) 23–24].

Сперанский М. Н, *Тайнопись в юго-славянских и русских памятниках письма*, Ленинград 1929 (Speranskiĭ M. N, *Taĭnopis' v i͡ugo-slavi͡anskikh i russkikh pami͡atnikakh pis'ma*, Leningrad 1929).

Spieser J.-M., *Les inscriptions de Thessalonique*, Travaux et mémoires 5 (1973) 145–180.

Срезневский И. И., *Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникам* III, Санктпетербург 1903 (Sreznevskiĭ I. I., *Materialy dli͡a slovari͡a drevnerusskogo i͡azyka po pis'mennym pami͡atnikam* III, Sanktpeterburg 1903).

ССЗН = *Стари српски записи и натписи* (SSZN = *Stari srpski zapisi i natpisi*).

Станојевић С., *Студије о српској дипломатици. XVII Датирање*, Глас Српске краљевске академије 132 (1928) 30–57 [Stanojević S., *Studije o srpskoj diplomatici. XVII Datiranje*, Glas Srpske kraljevske akademije 132 (1928) 30–57].

Стари српски записи и натписи II, ed. Љ. Стојановић, Београд 1903 (*Stari srpski zapisi i natpisi* II, ed. Lj. Stojanović, Beograd 1903).

Стевовић И., *Историјски извор и историјскоуметничко тумачење: Богородичина црква у Топлици*, Зограф 35 (2011) 75, 87–88 [Stevović I., *Istorijski izvor i istorijskoumetničko tumačenje: Bogorodičina crkva u Toplici*, Zograf 35 (2011) 75, 87–88].

Стојановић Љ., *Где је био град Копријан?*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор 7 (1927) 217 [Stojanović Lj., *Gde je bio grad Koprijan?*, Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor 7 (1927) 217].

Стојановић Љ., *Датирање старих српских записа и натписа*, in: ССЗН VI, 179 (Stojanović Lj., *Datiranje starih srpskih zapisa i natpisa*, in: SSZN VI, 179).

Стојановић Љ., *Стари српски родослови и летописи*, Сремски Карловци 1927 (Stojanović Lj. , *Stari srpski rodoslovi i letopisi*, Sremski Karlovci 1927).

Стричевић Ђ., *Мајстори минијатура Мирослављевог јеванђеља*, ЗРВИ 1 (1952) 189, 192–197 [Stričević Đ., *Majstori minijatura Miroslavljevog jevanđelja*, ZRVI 1 (1952) 189, 192–197].

Stylianou A., Stylianou J., *Donors and dedicatory inscriptions, supplicants and supplications in the painted churches of Cyprus*, JÖB 9 (1960) 98–120.

Шакота М., *Дечанска ризница*, Београд–Приштина 1984 (Šakota M., *Dečanska riznica*, Beograd–Priština 1984).

Шакота М., *Прилози познавању манастира Бање код Прибоја* I–II, Саопштења 9 (1970) 23–25 [Šakota M., *Prilozi poznavanju manastira Banje kod Priboja* I–II, Saopštenja 9 (1970) 23–25].

Шупут М., *Цариградски извори архитектуре цркве Св. Николе у Куршумлији*, in: *Међународни научни скуп Стефан Немања – свети Симеон Мироточиви. Историја и предање*, ed. J. Калић, Београд 2000, 171–178 (Šuput M., *Carigradski izvori arhitekture crkve Sv. Nikole u Kuršumliji*, in: *Medjunarodni naučni skup Stefan Nemanja – sveti Simeon Mirotočivi. Istorija i predanje*, ed. J. Kalić, Beograd 2000, 171–178).

The Oxford handbook of Byzantine studies, ed. E. M. Jeffreys, J. F. Haldon, R. Cormack, New York 2008, 149 (C. Mango).

Tod M. N., *The alphabetic numeral system in Attica*, The Annual of the British School at Athens 45 (1950) 126–139.

Тодић Б., *Српско сликарство у доба краља Милутина*, Београд 1998 (Todić B., *Srpsko slikarstvo u doba kralja Milutina*, Beograd 1998).

Тодић Б., *Старо Нагоричино*, Београд 1993 (Todić B., *Staro Nagoričino*, Beograd 1993).

Тодић Б., Чанак-Медић М., *Манастир Дечани*, Београд 2005 (Todić B., Čanak-Medić M., *Manastir Dečani*, Beograd 2005).

Томовић Г., *Морфологија ћириличких натписа на Балкану*, Београд 1974 (Tomović G., *Morfologija ćiriličkih natpisa na Balkanu*, Beograd 1974).

Томовић Г., *Натпис на цркви Светог Луке у Котору из 1195. године*, in: *Црква Светог Луке кроз вијекове*, ed. В. Кораћ, Котор 1997, 25–26 (Tomović G., *Natpis na crkvi Svetog Luke u Kotoru iz 1195. godine*, in: *Crkva Svetog Luke kroz vijekove*, ed. V. Korać, Kotor 1997, 25–26).

Трифуновић Ђ., *Тајно писање*, in: idem, *Азбучник српских средњовековних књижевних појмова*, Београд 1990[2] (Trifunović Dj., *Tajno pisanje*, in: idem, *Azbučnik srpskih srednjovekovnih književnih pojmova*, Beograd 1990[2]).

Trombley F. R., *Byzantine and Islamic era systems in seventh century*, Storia della storiografia 37 (2000) 41–54.

Трухелка Ћ., *Из старих рукописа II. Рукописна кроника из почетка XVI. вијека*, Гласник Земаљског музеја Босне и Херцеговине 6 (1894) 459 [Truhelka Ć., *Iz starih rukopisa II. Rukopisna kronika iz početka XVI. vijeka*, Glasnik Zemaljskog muzeja Bosne i Hercegovine 6 (1894) 459].

Трухелка Ћ., *Стари натписи из Херцеговине*, Гласник Земаљског музеја у Босни и Херцеговини 8 (1896) 325 [Truhelka Ć., *Stari natpisi iz Hercegovine*, Glasnik Zemaljskog muzeja u Bosni i Hercegovini 8 (1896) 325].

Трухелка Ћ., *Старобосански писмени споменици*, Гласник Земаљског музеја у Босни и Херцеговини 6 (1894) 775–776 [Truhelka Ć., *Starobosanski pismeni spomenici*, Glasnik Zemaljskog muzeja u Bosni i Hercegovini 6 (1894) 775–776].

Vego M., *Novi i revidirani natpisi iz Hercegovine*, Glasnik Zemaljskog muzeja u Sarajevu. Arheologija 15–16 (1960–1961) 265–266.

Vego M., *Zbornik srednjovekovnih natpisa Bosne i Hercegovine* 4, Sarajevo 1970.

Војводић Д., *Портрети Вукановића у манастиру Морачи*, in: *Манастир Морача*, ed. Б. Тодић, Д. Поповић, Београд 2006, 78–79 (Vojvodić D., *Portreti Vukanovića u manastiru Morači*, in: *Manastir Morača*, ed. B. Todić, D. Popović, Beograd 2006, 78–79).

Војводић Д., *Српски властеоски портрети и ктиторски натписи у Богородичиној цркви у Ваганешу*, Косовско-метохијски зборник 5 (2013), у штампи [Vojvodić D., *Srpski vlasteoski portreti i ktitorski natpisi u Bogorodičinoj crkvi u Vaganešu*, Kosovsko-metohijski zbornik 5 (2013), u štampi]

Војводић Д., *Зидно сликарство цркве Светог Ахилија у Ариљу*, Београд 2005 (Vojvodić D., *Zidno slikarstvo crkve Svetog Ahilija u Arilju*, Beograd 2005).

Воскресенский Г., *Книги пророков в древнеславянском переводе*, Богословский вестник 14/3 (Сергиев Посад 1905) 535, 539 [Voskresenskiĭ G., *Knigi prorokov v drevneslavi͡anskom perevode*, Bogoslovskiĭ vestnik 14/3 (Sergiev Posad 1905) 535, 539].

Востоков А., *Описание русских и словенских рукописей Румянцовского музеума*, Санктпетербург 1842 (Vostokov A., *Opisanie russkikh i slovenskikh rukopiseĭ Rumi͡ant͡sovskogo muzeuma*, Sanktpeterburg 1842).

Вулетић Вукасовић В., *Стари студенички зборник*, Споменик Српске краљевске академије 38 (1900) 118 [Vuletić Vukasović V., *Stari studenički zbornik*, Spomenik Srpske kraljevske akdemije 38 (1900) 118].

Wachter R., *Der Informationsgehalt von Schreibfehlern in griechischen und lateinischen Inschriften*, Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft 18 (1992) 17–31.

Wilhelm A., *Neue Beiträge zur griechischen Inschriftenkunde* 6, Wien 1921.

Зборник средњовековних ћириличких повеља и писама Србије, Босне и Дубровника, књига I, 1186–1321, ed. В. Мошин, С. Ћирковић, Д. Синдик, Београд 2011 (*Zbornik srednjovekovnih ćiriličkih povelja i pisama Srbije, Bosne i Dubrovnika, knjiga I, 1186–1321*, ed. V. Mošin, S. Ćirković, D. Sindik, Beograd 2011).

Златић Ивковић З., *Манастир Никоље у Овчарско-кабларској клисури*, Београд 2005 (Zlatić Ivković Z., *Manastir Nikolje u Ovčarsko-kablarskoj klisuri*, Beograd 2005).

Жуковская Л. П., *К истории буквенной цифири и алфавитов у славян*, in: *Источниковедение и история русского языка*, 37–43 (Zhukovskai͡a L. P., *K istorii bukvennoĭ t͡sifiri i alfavitov u slavi͡an*, in: *Istochnikovedenie i istorii͡a russkogo i͡azyka*, 37–43).

On the donor's inscription of Prince Miroslav in the Church of St. Peter on the Lim

Miodrag Marković

The Church of St. Peter on the River Lim, today located in the centre of Bijelo Polje (Montenegro), is the endowment of Miroslav, the Prince of Hum, brother of the Serbian ruler Stefan Nemanja. It was built on the remains of an earlier building, in the second half of the twelfth century, and was later reconstructed on several occasions. An inscription engraved in the lunette of the main portal played a very important role in identifying *ktetor* of the church and establishing the date of its construction. In that inscription "Stepan Miroslav" is mentioned as the sole *ktetor*, and it explicitly stated that the prince had built the church, but there was no indication that this referred to the renewal of an earlier shrine: о⟨у⟩ име ѡ[ть]⟨ц⟩а и с[ы]на и с[ве]т[а]го д[ꙋ]ха ѣ с[ы]нь завидинь а именемь рабь б[о]жї[и] стѣпань мїрославь кнезь хльмьскї сьзїдахь црькьвь с[ве]т[а]го ап[осто]ла петра ох (*In the name of the Father, and of the Son, and of the Holy Spirit, I, son of Zavida, the servant of God by the name of Stefan Miroslav, Prince of Hum, built the church of the Saint Apostle Peter* ох).

In order to give the precise date when the Miroslav's foundation was built, the last letters in the inscription – "о" and "х" – could be of great significance. However, their meaning has still not been revealed. So far, two assumptions have been presented and both interpret the said letters as an acronym. In the opinion of Vladimir Ćorović, this is an invocation meaning "о Х(ристѣ)" (*o Christ*), while according to Dragan Nagorni, the meaning of the acronym would be "о(бративши се) х(ристоу)" (*having addressed Christ*). In the context of the whole, it would mean "that Miroslav could have constructed the building by addressing Christ for assistence". Neither of these two interpretations is acceptable. At the very beginnning of Prince Miroslav's inscription, the text already announces that the erection of his endowment was accomplished "in the name of the Father, and of the Son, and of the Holy Spirit," so that one more invocation to Christ would have been unnecessary, as was the additional statement claiming that the donor had accomplished his undertaking, "by adressing Christ". Apart from that, we have no evidence of a single analogous example, to assume that an acronym or cryptogram of acronymic form existed in a donor's inscription. The basic purpose of such inscriptions was to give lasting and visible proof of the name of the *ktetor* and the particular details of his deed of donation. Acronyms, cryptograms and similar symbols with a hidden meaning would have brought this intention into question. For the same reasons, neither can one contemplate the assumption that a cryptography was used in the inscription of Prince Miroslav.

Words written in their abbreviated forms were the only thing that made the reading of donor's inscriptions difficult. Searching through dictionaries of the Old Slavonic language showed however, that the last two letters in the inscription from the church of St. Peter, cannot be interpreted either as the abbreviation of any words – no word that was found, beginning with the letter "о" and containing the letter "х", would have had any sense in the context of that inscription.

In the inscriptions on medieval portals, it was not unusual to mention the builders, sculptors or stonemasons, who had engraved those inscriptions, but none of their names are written in an abbreviated form, anywhere. Hence, there is no basis for eventually assuming that the end of Miroslav's inscription concealed the name of a person who played an important role in building or decorating the church of St. Peter.

Under these circumstances, it appears that there is only one more possibility for interpreting the last two letters in the inscription – perhaps they were written out as alphabetic numerals. In the numeral system of Old Slavonic Cyrillic, the letter "о" signified the number 70 and the letter "х" – the number 600.

The letters were used as numerals in Serbian donor's inscriptions, almost exclusively, in the date. This fact is significant given that the number 600 and 70 were used in dating only to record years, being inappropriate to indicate months, days and indictions. In our case, it would have been the year of the church's construction. If one also takes into consideration the fact that in Serbian ktetorial inscriptions the Byzantine era was regularly used, as well as the fact that Prince Miroslav lived in the twelfth century, then it is possible to claim that the letter-numerals "о" and "х" could refer to only one year. This is the year 6670 since the creation of the world. It would follow as a conclusion that the erection of the Church of St. Peter on the Lim was completed between the 1st September 1161 AD and the 31st August 1162 AD.

This kind of interpretation of the last two letters of Miroslav's inscription can be substantiated by several more arguments. But, it also have a few weak points. The first is that the denotation of the year 6670 with the letters "о" and х" would be incomplete in the Old Slavonic system of numeration. The appropriate numeral sign indicating the number 6000 (҂ѕ) should stand beside these two letter-numerals. Not a single dated Serbian ktetorial inscription is known in which the numeral, designating thousands, is missing in the notation of the year. Still, analogies can be

found in other relevant medieval sources, especially in the Byzantine, Russian and Serbian chronicles.

The absence of the signs representing thousands, in year numbers which were recorded in the chronicles, can be explained by the specific nature of that historiographical genre. The denotation of many successive years, enabled chroniclers to record some of these years incompletely, without fear of the said chronological data being ambiguous. One might say, in addition, that in the domains where the Byzantine era was used, the numeral for thousands in notation of a year was implied even without writing it down, seeing that this numeral was the same throughout the entire Middle Ages. A similar conclusion can be drawn from the fact that it was not written either in the dates of certain old Serbian written sources, in which only one year was mentioned.

The numeral sign for six thousand on the inscription in the church of St. Peter could have been omitted by mistake. Nevertheless, errors of this kind were extremely rare so it is much more probable that Prince Miroslav's stonecutter deliberately resorted to abbreviating the notation of the year. In that process, like some chronicler or scribe, perhaps he too considered the numeral for thousands was implicit in phrases denoting years. But, it is also possible that he was obliged to abbreviate indication of the year because very little free space was left in the field for the inscription. For the same reason the stonecutter left out some more elements of the date that were not necessary [the introductory words "вь лѣтѻ" (*in the year*), the month, the day, the indiction].

Doubts in the assumption that the letters "ѻ" and "χ" at the end of Prince Miroslav's inscription represented numerals could be raised by the fact that above them, there were no "titlos" – the customary marks of letters used as numerals in the Old Slavonic written sources. However, there are analogies in Serbian medieval epigraphy for this peculiarity in inscriptions, too.

Hence, the greatest difficulty for interpreting the said letters as parts of the date is that the letter "ѻ" (numeric value – 70) was carved on the left side and the letter "χ" (numeric value – 600) on the right side. The arrangement of the numerals in multi-digit numbers was not really important in the Old Slavonic system of numeration but the tradition of orthography in the Old Slavonic language required that they be written in the order of size, from left to right, beginning with the largest value. This manner of writing numbers consistently maintained in old Serbian literature and other written sources in indicating year numbers, as well. This is confirmed by all the preserved inscriptions in which there was a date.

Analogies for the reversed order of numerals in the inscription from the Church of St. Peter exist in the Greek alphabetic system of numeration, which permitted the possibility of arranging multi-digit numbers in the ascending order of values, from lower to higher numerals. Moreover, the reversed notation of the year in Greek epigraphy was quite common during Late Antiquity and in the Early Byzantine epoch and is encountered in all regions where the Greek language was used at the time. Nevertheless, we do not know a single example of this kind that appears later than the end of the eigth century, i.e. from the times when the use of the *Creation Eras* (Alexandrian and Byzantine) became dominant in Byzantium.

For this reason, to interpret the two last letters of the inscription from Bijelo Polje, it would be more useful to bear in mind that multi-digit numbers were sometimes expressed by placing the smaller number first in some Old Testament texts. In keeping with the Hebrew source, most of these examples exist in the Pentateuch of Moses and the Book of Ezekiel, but one also encounters them in many other books of the Septuagint. Particularly interesting are two examples that contain important chronological data: in Ch. 8 v.13 in the Book Of Genesis, it says that the waters of the Deluge subsided "ἐν τῷ ἑνὶ καὶ ἑξακοσιοστῷ ἔτει ἐν τῇ ζωῇ τοῦ Νωε" (*in the first and six hundredth year of the life of Noah*), and in Ch. 6 v.1 of the Third Book Of The Kings it says that King Solomon began to build the house of the Lord in "ἐν τῷ τεσσαρακοστῷ καὶ τετρακοσιοστῷ ἔτει τῆς ἐξόδου υἱῶν Ἰσραὴλ ἐξ Αἰγύπτου" (*in the fortieth and four hundredth year after the departure of the children of Israel out of Egypt*).

Numerous Old Slavonic manuscripts have been preserved with quoted passages translated literally according to the Greek Septuaginta text. Some of them were of Serbian origin, the oldest originating from the fourteenth century. Apart from that, Russian and Serbian manuscripts have been preserved, testifying that the Old Slavs sometimes wrote the numerals of a year number the other way round, starting with the lowest value, even in cases when they did not rely indirectly or directly on the corresponding Greek model. The earliest Serbian example was discovered in a handwritten *horologion*, which used to be kept in the monastery of St. Mark in Koriša near Prizren. Here, the year when the manuscript came into being – 6983 (= 1474/1475) – was recorded in the ascending order of numerical values; "in the year three and eighty, nine hundred and six thousand". At roughly the same time, the writer of one of the later Serbian chronicles known on the basis of several manuscripts from the sixteenth century denoted the year of the death of King Uroš (6880=1371/1372), in a similar way: "and when the eightieth year unfolded, above the eight hundred and six thousand years, King Uroš died".

Based on the existence of corresponding examples in Greek and Old Slavonic written sources, the conclusion was drawn that the persons who took part in the work on the donor's incription of Prince Miroslav, could have indicated the year 6760 from the creation of the world, in yet one more, other than the usual way – with an inversion of the alphabetic numerals (as "the year ѻχѕ"). Still, it is not possible to draw any more reliable conclusion until a source is found, showing that in the Serbian lands, the practice of denotation the year in an reversed form, in numerals or in words, was also known in the twelfth century.

In the absence of such a source, one has to take into account that it was possible to invert the order of numerals of the date in the inscription from Bijelo Polje, by mistake. The errors by the persons who prepared the draft text or the engravers themselves can be observed on many inscriptions created in the Serbian lands during the Middle Ages. Mistakes occurred most often when the stonecutter was illiterate, or when he did not use the exemplar while he was engraving the inscription.

The final part of the study presents some more arguments supporting the assumption that the two end letters in the inscription of the donor in the Church of St. Peter were written as alphabetic numerals and, consequently, are

testimony that the church was built in 6670 (=1161/1162). Three arguments are particularly important:

1) All the preserved inscriptions referring to the construction of Serbian medieval churches contain the date. If no date was engraved, the inscription of Prince Miroslav would be the sole exception in Serbian medieval epigraphy.

2) In the inscriptions of the Serbian *ktetors*, the last part of the text most often contained the date. There are numerous examples of this practice and so it is perfectly reasonable to believe that in case of the Miroslav's inscription, too, the date was at the end of the inscription.

3) In the inscription on the portal of the Church of St. Peter, only one person is mentioned – the *ktetor* "Stepan Miroslav, Prince of Hum" even though the territory of Hum was part of Serbia (Raška) in the time of Miroslav. Numerous preserved ktetorial inscriptions of the medieval Serbian nobility and ecclesiastical dignitaries attest the existence of a completely different practice – in each of those inscriptions, beside the name of the *ktetor*, the name of the person who then occupied the ruler's throne of Serbia was also mentioned. On that basis one can conclude that the omission of the name of the sovereign ruler in the inscription of Prince Miroslav could have come about only in the period that preceded the consolidation of Stefan Nemanja in the position of the grand *župan* of Raška. This was the time between 1150 and 1168, when the Byzantine emperor, Manuel I Komnenos, in imposing the vassal status on Serbia again, was almost incessantly preoccupied with weakening the central power, changing, dismissing or appointing grand *župans* and nominating or elevating regional rulers. At that precise time, four brothers, the sons of Zavida, acquired an important role in the Serbian state – Tihomir, Stracimir, Miroslav and Nemanja. According to the latest research, thanks to Manuel I they were elevated in 1155 to the rank of territorial power-sharing rulers. On that occasion, they acquired the right to administer their shared principilaties practically independently, evidence of which, among other things, is in the fact that the sources describe them as "autokrators". Therefore, it is quite probable that, at that time, in their ktetorial inscriptions, too, they called themselves "autocratic" rulers. However, when Stefan Nemanja after his victory in the battle at Pantino (1168) succeeded in centralising authority in Serbia, his brothers lost the status of "autokrators". Subsequently, in the regions which they had once administered independently, they governed by order of Nemanja and in his name.

Трагови престола великог жупана Стефана Немањића и фреско-украс главне цркве манастира Студенице*

Милан Радујко**

Институт за историју уметности, Филозофски факултет Универзитета у Београду

UDC 726.591.033(497.11 Studenica)
94(497.11)»653»
DOI 10.2298/ZOG1236047R
Оригиналан научни рад

Рад је посвећен лежиштима конструкције сачуваним у поду о боку југозападног носача куполе католикона Студенице и на венцу сокла тог пиластра. Полазећи од изгледа лежишта, њиховог положаја у простору и сведочења писца Теодосија о месту на ком је велики жупан Стефан Немањић стајао током богослужења, аутор закључује да су посреди ослонци владарског престола у виду ложе. Низ појединости казује да је постројење припремљено пре осликавања главне цркве (1208/1209), а постављено после тога, док текст на свитку Саве Освећеног говори да је утицало и на замисао суседног фреско-украса. Савремени писани извори пружили су ослонац за закључак да је творац програма имао у виду улогу начела аскезе у представама о идеалном владару.

Кључне речи: владарски престо, игумански престо, престони програм, владар и аскеза, велики жупан Стефан Немањић, Сава Немањић, средњи век, манастир Студеница

This paper deals with the bearings of the structure preserved in the floor beside the southwestern support of the dome in the Studenica katholikon, and on the dado rail of that pilaster. From the appearance of the bearings, their position in the space, and the writer Theodosius' account describing the place where the grand župan Stefan Nemanjić stood during the liturgy, the author concludes that this refers to the bearings of the ruler's throne, which had a loggia-like form. A series of features indicates that the installation was prepared before the painting of the main church and then installed afterwards. The text on the scroll of Saint Sabas the Sanctified testifies that it influenced the concept of the neighbouring fresco-ornament. Written sources (from the thirteenth and fourteenth century) maintain that the idea in the fresco painter's mind was the role of the principle of ascetism in medieval images of the ideal monarch.

Key words: ruler's throne, thrones of the heugomenos, "throne programme", ruler and asceticism, grand župan Stefan Nemanjić, Sabas Nemanjić, Middle Ages, monastery Studenica

Захваљујући односу Новог завета према земаљској власти, хришћански владалац укључује се сразмерно рано у литургијски живот заједнице: молитве за владара помињу се још пре озваничења хришћанства, док се вести о учешћу владара у литургији јављају средином IV столећа. Нарочит значај за нас има чињеница да је место које је заузимао у друштву владару хришћанске државе и у ово време и касније обезбеђивало повлашћен положај у структури литургијског скупа, између осталог и право на трон у цркви.[1] Последња пракса одржала се до краја средњег века и доцније, кроз столећа новог доба. У главној цркви Цариграда, храму Божије премудрости, византијски василевс има више одаја за престо и више престола, на јужној галерији, у југоисточном углу цркве, испред улаза у наос и покретни трон, који се за њега у одређеним приликама поставља на омфалион, у јужном делу солеје.[2] Нарочита постројења за царев престо подизана су и у другим црквама престонице, пре свега у онима у које је василевс одлазио током празника или у склопу дневног богослужења.[3] Слично је било и на Западу, с тим што извори из држава које не познају сталну престоницу потврђују да је владар свој трон имао широм земље.[4] Прилике у Србији нису се разликовале, не битно, од оних у другим срединама епохе. Низ извора, истина посредно, говори да српски владар има престо у

* Рад је настао у оквиру истраживања на пројекту *Српска средњовековна уметност и њен европски контекст* (ЕВБ: 177036), финансираном средствима Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије

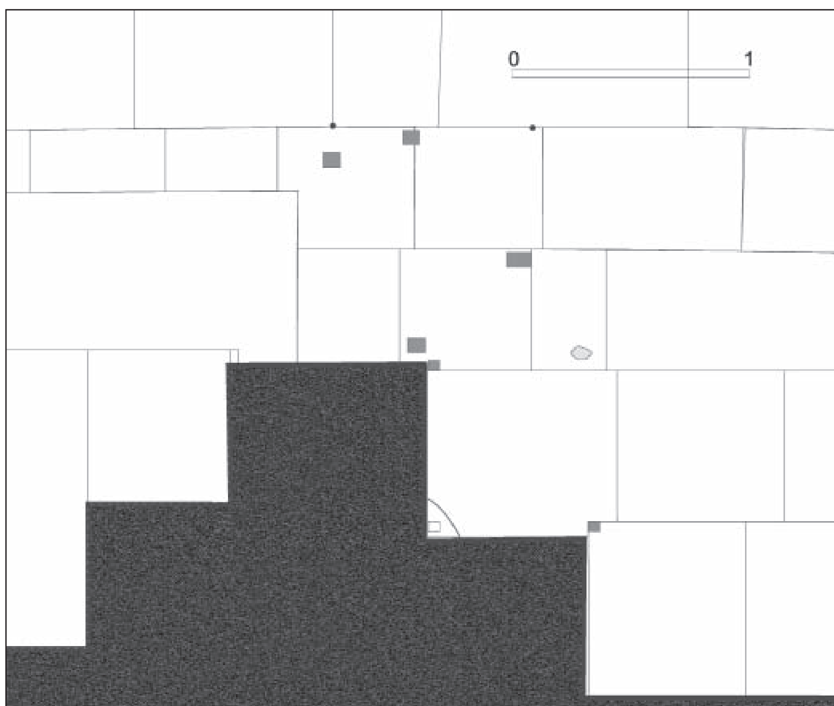
** milanradujko@yahoo.com

[1] За место владара у цркви у светлу новозаветне и ране хришћанске мисли cf. F. Dvornik, *Early Christian and Byzantine political philosophy: origins and background*, Washington 1966, 610–850. Према византијским изворима на исту тему говори G. Dagron, *Empereur et prêtre. Étude sur le «césaropapisme» byzantin*, Paris 1995, 106–140, 290–315. Широк увид у исто питање, на темељу западних извора, доноси P. E. Schramm, *Herrschaftszeichen und Staatssymbolik* I, Stuttgart 1954, 316–369; III, 1956, 928–939.

[2] О месту владара у цркви из угла ритуала и његове улоге у излагању политичке идеологије: Dagron, *op. cit*., 106–140. На положај трона у простору Свете Софије и међузависност функције простора и живописа пажњу су у скорије време усредсредили G. P. Majeska, *The Emperor in his Church: Imperial Ritual in the Church of St. Sophia*, in: *Byzantine Court Culture from 829 to 1204*, ed. H. Maguire, Washington 1997, 1–11, и C. Jolivet-Lévy, *Présence et figures du souverain à Sainte-Sophie de Constantinople et à l'église de la Sainte-Croix d'Aghtamar*, in: *ibid*., 231–246 (оба рада са изворима и литературом).

[3] За још увек најисцрпнији преглед извора cf. Д. Ф. Беляев, *BYZANTINA: Очерки, материалы и заметки по византийским древностям*, Кн. II: *Ежедневные и воскресные приемы византийских царей и праздничные выходы их в храм Св. Софии в IX–X вв.*, Санктпетербург 1893; Кн. III: *Богомольные выходы византийских царей в городские и пригородные храмы Константинополя*, Санктпетербург 1906, s. v.

[4] Schramm, *loc. cit*.



Сл. 1. Студеница, главна црква, основа југозападног угла простора под куполом с лежиштима усеченим у плочник (цртеж Г. Толић)
Fig. 1. Studenica, main church, domed bay, plan of the southwest corner with holes cut in the floor (drawing by G. Tolić)



Сл. 2. Студеница, главна црква, под уз југозападни поткуполни пиластар
Fig. 2. Studenica, main church, floor around the southwest dome-supporting pilaster

храму с највећим угледом у земљи (Света Марија у Дукљи, Свети Петар и Павле у Расу, Жича итд.),[5] док из других знамо да је код нас било као у земљама без сталне престонице.[6] Уређујући ктиторском повељом манастиру Дечанима право седења на владарском престолу, Стефан Урош III изриком каже да је огрешења уочена у својој задужбини видео и „у другим црквама родитеља и прародитеља мојих“.[7]

Према Стефану Дечанском, у црквама средњовековне Србије владарски престо могао се видети често. Сем краљевским престолом Уроша III и његовог сина Стефана Душана из јужне певнице Вазнесења Христовог у Дечанима, који прва дечанска повеља има у виду, данас речи оснивача Дечана потврђују уломак каменог седишта из Студенице и ретки докази утицаја црквеног трона српских владара средњег века на програм фрескоукраса наших цркава.[8] О ограничењима у изучавању ове теме најодређеније говори податак да је уломак из Студенице нађен случајно и да препознавање престоног живописа укључује бројна отворена питања. Недавни осврт на поменути полиедар с натписом „Стефан краљ IV“, нађен у поду студеничке црквице Светог Димитрија,[9] уверава нас, ипак, да се оскудној слици о свечаном седишту средњовековних поглавара Србије понешто може додати и пажљивим учитавањем у расположиву грађу. И овај прилог има за предмет познати извор. За разлику од уломка са именом и титулом Стефан краљ IV, грађа о којој ће овде бити речи не укључује никакав писани податак, чак ни решење које би било особено искључиво за мобилијар, али и оно чиме располажемо, допуњено изворима са стране, пружа подлогу за закључак да је посреди владарско седиште и полазиште за расуђивање о његовој типологији, па и о времену његовог настанка.

Услед изразито слабе очуваности црквеног намештаја средњег века, за изучаваоца седишта представника црквене и световне власти пажње вредне изворе представљају и незнатна и посредна сведочанства, између осталог и лежишта у поду и озледе у мермерној оплати и фреско-малтеру нанете постољем и наслонима за леђа. Први од ових података срећу се у више храмова, нигде, ипак, у толиком броју као у поду Богородице Добротворке, главне цркве манастира Студенице. Лежишта су усечена у плочник наоса.[10] У литератури се, с обзиром на распоред и положај у простору, везују за различита постројења, за стасидионе (седишта са седалом које се подиже за потребе стајања), за конструкцију око гроба светог Симеона (западни травеј) и ограду уз кивот Стефана Првовенчаног (између царских и јужних двери).[11] Пажњу за себе, с обзиром на функцију и значај католикона најугледније задужбине Стефана Немање, привлаче удубљења начињена у плочама испред југозападног поткуполног ступца и уз њега (сл. 1). Посреди су, видимо по размештају, носачи две засебне конструкције. Три рупе невеликих размера, уобличене пажљиво,[12] испред југозапад-

[5] J. Калић, *Столно место Србије*, Новопазарски зборник 12 (1988) 13–23; eadem, *Престо Стефана Немање*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор 53–54 (1987–1988) 21–30; eadem, *Крунидбена места српских краљева — Петрова црква, Жича*, Историјски часопис 44 (1998) 77–87; eadem, *Српска краљевина у доба првих Немањића. Крунидбена места*, Наша прошлост 6 (2005) 9–14.

[6] М. Радујко, *Програм живописа око „Краљевског“ престола*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана*, ed. В. J. Ђурић, Београд 1995, 301–306; idem, *„Престо светог Симеона“*, Зограф 28 (2000–2001) 55–88; idem, *Мермерни уломак са натписом „Стефан краљ четврти“ из Студенице*, Наша прошлост 11 (2010) 67–84.

[7] П. Ивић. М. Грковић, *Дечанске хрисовуље*, Нови Сад 1976, 135–136 (за превод cf. *Задужбине Косова*, Призрен–Београд 1987, 342).

[8] За камени уломак нађен у Студеници cf. Радујко, *Мермерни уломак*. За осталу грађу v. радове наведене у n. 5.

[9] *Ibid*.

[10] М. Чанак-Медић, Ђ. Бошковић, *Архитектура Немањиног доба I. Цркве у Топлици и долинама Ибра и Мораве*, Београд 1986, 109, црт. 18.

[11] *Ibid*.; такође М. Чанак-Медић, *Једна претпоставка о Немањином надгробном споменику*, in: *Осам векова Студенице. Зборник радова*, Београд 1986, 167–168; Д. Поповић, *Гроб светог Симеона у Студеници*, in: *ibid*., 162–163; eadem, *Српски владарски гроб у средњем веку*, Београд 1993, 31.

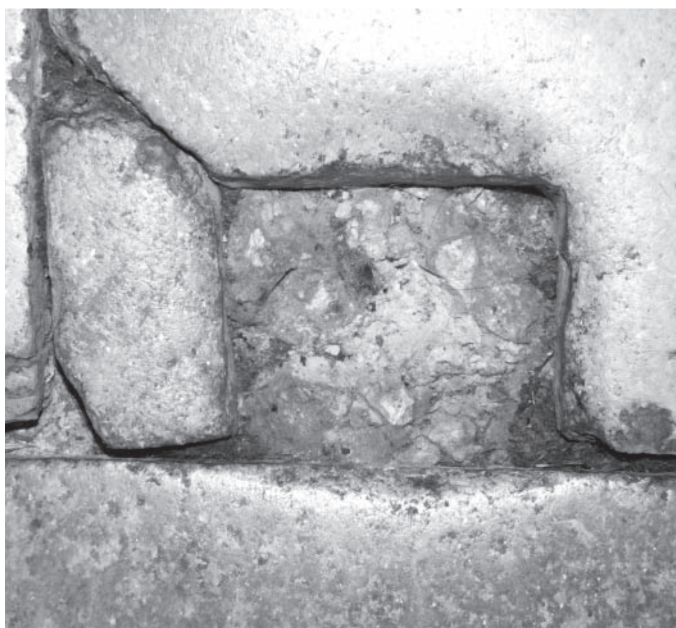
[12] Непосредно уз ово поље, уз његов североисточни угао, у под је усечено још једно, мање удубљење (слике 1 и 2а). Рад је, међутим, немаран, а лежиште неправилно, па нема сумње да је настало касније,



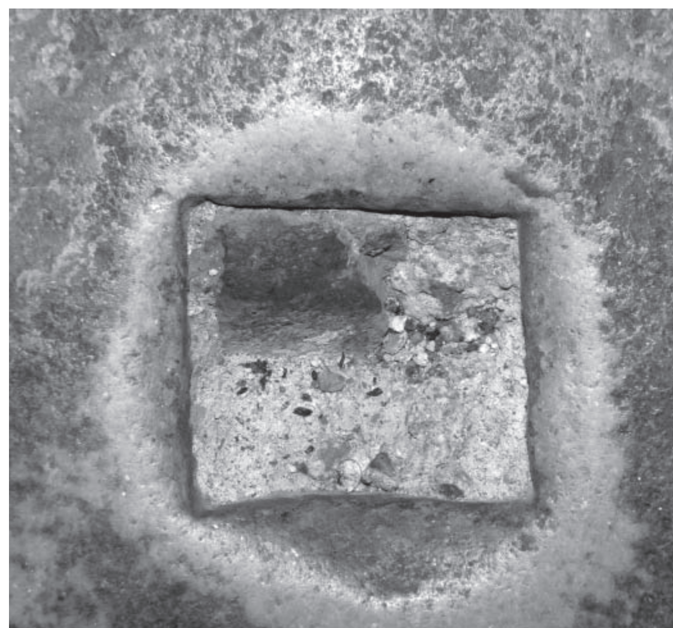
Сл. 3а. Студеница, главна црква, испуна у источном лежишту уз југозападни носач куполе
Fig. 3a. Studenica, main church, infill in the east hole next to the southwest dome-supporting pilaster



Сл. 3б. Студеница, главна црква, испуна у лежишту уз југозападни носач куполе
Fig. 3b. Studenica, main church, infill in the hole next to the southwest dome-supporting pilaster



Сл. 3в. Студеница, главна црква, северно лежиште постројења уз југозападни носач куполе
Fig. 3v. Studenica, main church, north hole for fixing the construction abutting the southwest dome-supporting pilaster



Сл. 3г. Студеница, главна црква, западно лежиште уз југозападни носач куполе
Fig. 3g. Studenica, main church, west hole next to the southwest dome-supporting pilaster

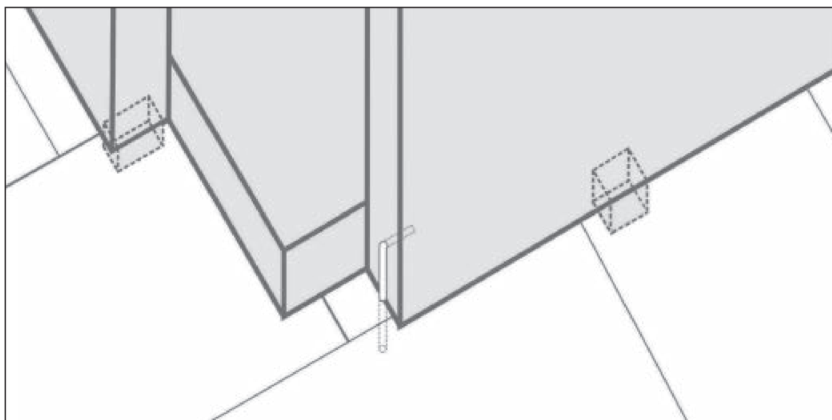
ног носача куполе формирају поље у ширини пиластра, пружено на исток незнатно преко испуста (74 × 65, 5 cm). Независно од наведених података, у науци се, с добрим разлозима, учврстило уверење да је на том месту, испред фигуре Богородице с Христом, типа Кириотисе, назване у натпису Студеничком, у време живописања храма (1208/1209) стајало седиште манастирског старешине архимандрита Саве,[13] доцније првог поглавара Српске цркве. Трагови употребе, довољни за оквирну реконструкцију седишта, виде се на соклу пиластра, док нас у основаност размишљања о припадности трона уверава програм представа са суседних површина.[14]

За предмет нашег рада много су важнија четири удубљења усечена испред северне стране овог пила-

дакако много касније од поменутих удубљења. С обзиром на размере и облик, разложно је веровати да је служило за прихват ножице дрвеног стасидиона.

[13] Независно један од другог, на ово питање осврћу се: Б. Тодић (М. Кашанин, М. Чанак-Медић, Ј. Максимовић, Б. Тодић, М. Шакота, *Манастир Студеница*, Београд 1986, 222, n. 80а) (доводи у везу једно место из манастирског типика на ком се говори о устоличењу студеничког игумана и лик Богородице Студеничке); М. Радујко, *Програм живописа око „Краљевског“ престола*, 302 (не говори о припадности замишљеног седишта); В. Ј. Ђурић, *Узори светога Саве*, Летопис Матице српске 455/3 (1995) 491–498 (опажа да је представа Богородице Студеничке везана својим положајем у храму за игумански трон); Б. Тодић, *Ктиторска композиција у наосу Богородичине цркве у Студеници*, Саопштења 29 (1997) 35–45 (констатује да је Богородица Студеничка везана за игуманско седиште, али доноси најпотпунији преглед написа о овом питању); М. Радујко, *Епископски престо у Србији средњег века*, Београд 2008 (непубликована докторска дисертација) 295–296 (осврт на место решења у повести престоног украса на тлу српских земаља).

[14] Подробно ће о томе бити речи на другом месту.



Сл. 4. Претпостављени начин везивања постројења уз југозападни носач куполе за под храма (цртеж Г. Толић)
Fig. 4. Presumed method of fixing the construction abutting the southwest pilaster to the church floor (drawing by G. Tolić)

стра и места на ком је стајао сто манастирског старешине (сл. 1 и 2). Посреди су рупе усечене најмање пет центиметара, рекло би се до подлоге за коју су плоче везане преко малтера,[15] правоугаоне, скоро квадратне основе, уобличене сразмерно пажљиво. Две су задржале изворни изглед, у две је накнадно уложена испуна. Удубљења су дужим странма оријентисана различито: лежиште најближе олтару и она у равни источне ивице пиластра у правцу исток–запад, рупа усечена у оси носача куполе у правцу север–југ. Лежиште смештено уз сам пиластар (2,8 cm), заравњено испуном, нашло се уз источну ивицу ступца (сл. 2б). У истој линији, 77 cm северно од њега и 89 cm од пиластра, начињено је друго удубљење (сл. 2в), са описаним подударно и по величини (6 × 7 cm) и по томе што се пружа у правцу исток–запад. Најзападнија од три рупе (6 × 8 cm) издубљена је у оси југозападног носача куполе, на 80 cm северно од њега. У односу на претходну, издваја се јер чува уломак тамноцрвеног камена (сл. 2г), прошаран белим зрнима и нешто крупнијим камичцима. Посреди је, како показује хемијска анализа, порфир или гранит.[16] Остатак удубљења испуњен је кречним малтером, нанетим делом и преко уломка. Исти малтер употребљен је у XIX веку да би се изравнала још нека удубљења, због чега се стиче утисак да је и уломак део испуне.[17] Коначан суд о његовој старини треба препустити конзерваторима. Засад, из више разлога, ваља рачунати и с могућношћу да је посреди остатак конструкције. Кад се служи каменом, „обновитељ“, сем ситног дробљеника, умешаног и у малтер из удубљења о ком је овде реч, користи комаде обрађене плоче пажљиво прилагођених облика и мера и рупу покрива у целини.[18] То што је црвени камен у зони хода углачан до сјаја, свакако због дуготрајне изложености гажењу, и солидно стање малтера такође би могли имати значаја; да би посреди одиста могао бити део клина преко ког је постројење учвршћено за под, најодређеније говори то што је камен, на југу и истоку заломљен, са севера и запада прилагођен ивицама лежишта. Ни последња од четири рупе (сл. 2а) није без особености: урезана је приближно на средокраћи прве и друге, али 46 cm источно од њих, нешто је већа (9 × 6 cm) и, попут прве, нема изразито истрошен обод, свакако зато што је мање била изложена гажењу.[19]

Шта описана лежишта говоре о конструкцији причвршћеној за њих? Са сигурношћу, пре свега, можемо тврдити да је постројење имало четвртасту основу. На то упућује распоред рупа у простору, то што се осе попречно и подужно оријентисаних лежишта секу под правим углом. Чињеница да су северно од пиластра укопана само четри лежишта и да ова нису постављена на углове уверава нас, са своје стране, да су рупе носиле странице, а не стубиће, на шта се прво помисли. Везивање плоча за под уз помоћ клинова (сл. 4) понавља се у средњем веку често, у Студеници — поновимо то — и при подизању седишта манастирског старешине. Сваку сумњу у предочени закључак отклања сокл: источна половина мермерне оплате, од ивице пиластра закључно са западним лежиштем, светлија је видно од остатка плоче (сл. 5), што се може објаснити само околношћу да је читавом ширином у дужем раздобљу била заклоњена и заштићена од додира.[20] Имамо ли, с друге стране, на уму распоред лежишта, то што је конструкција оријентисана у правцу запад–исток и положај источне рупе у целини, није тешко закључити да су удубљења носила литургијско седиште, уједно и да је оно било отворено са истока. И облик и размере поља уоквиреног лежиштима одговарају основама црквених седишта.[21] Међу конструкцијама дизаним на удубљењима налик описаним тешко је, осим тога, наћи постројење које би било тако приљубљено уз зидни омотач здања како се то у средњем веку догађало са седиштем.

Довољна за представу о намени, описана удубљења не пружају идеалну подлогу за расуђивање о склопу и појединостима постројења смештеног некад уз југозападни носач куполе. Срећом, ни у овом питању нисмо беспомоћни. Ако је судити по аналогијама, странице су између себе биле повезане гвозденим кламфама.[22] Тамо где је било неопходно мајстор је конструкцију преко пода додатно ојачао, о чему данас сведоче један метални клин и кружна удубљења за два друга (слике 1, 2 и 4). Нема сумње и да су плоче биле пуније од подних учвршћивача. Ниједно од четири описана лежишта није у односу на осу страница оријентисано беспрекорно, док положај металног клина нигде не улази у њихову ширину. Под претпоставком да је мајстор желео да прикрије систем учвршћивања, на распон рупа треба додати два-три центиметра са сваке стране, што би значило да је ширина страница износила 11–13 cm. Плоче сличне дебљине

[15] До ове дубине откривено је најсеверније удубљење. У прилог изнетој тези говори чињеница да је уломак камена из најзападније рупе (v. infra) за подлогу везан изразито чврсто, што није случај с материјалом око камена.

[16] Провера је изведена соном киселином, према упутствима проф. Н. Билбије. Чињеница да камен није реаговао на киселину показује да камен није карбонатног већ силикатног порекла, тј. да је мермер, а не кречњак. Закључак о врсти камена изведен је осматрањем текстуре и боје.

[17] Захвалност за овај податак дугујемо архитекти РЗЗСК Слободану Баришићу.

[18] Уз два од удубљења о којима је овде реч, опажање потврђују и удубљења у која је био уложен трон студеничког архимандрита.

[19] Разлика, дакако, није везана за изворну функцију: настала је након што је првобитно постројење уклоњено и има извор у различитој намени простора.

[20] Иако упадљива, разлика се види само под углом. Фотографија је, из разумљивих разлога, бележи најјасније под углом од 45%.

[21] Најпотпунију слику о склопу и морфологији црквеног седишта средњовековних поглавара државе и цркве, у недостатку систематичног прегледа, пружа давно написан чланак P. Eames, *Furniture in England, France and the Netherlands from the twelfth to the fifteenth century*, London 1977, 181–214 (са схематским приказима и литературом).

[22] Кад је рађено у камену, литургијско седиште типично за православни храм средњег века чине усправне плоче спојене на овај начин. Примера ради, помињемо ложу поглавара Српске цркве из наоса главне цркве Пећке патријаршије. Cf. М. Чанак-Медић, *Архитектура прве половине XIII века II. Цркве у Рашкој, Београд 1995,* сл. 121.





Сл. 5. Студеница, главна црква, оплата на соклу југозападног поткуполног пиластра: а) поглед с висине, б) поглед с пода храма
Fig. 5. Studenica, main church, southwest dome-supporting pilaster, dado facing: a) view from above; b) view from below

има већина свечаних седишта засведочених у српским црквама средњег века.[23] То важи и за плочу студеничког трона Стефана краља Четвртог, изгледа тек нешто пунију (14–15 cm).[24] Кад је реч о типу седишта, највише је разлога за мисао да се уз југозападни поткуполни пиластар дизала ложа, тј. простор за трон, од остатка храма одељен оградом. За православне цркве епископска, владарска и игуманска седишта израђују се углавном у виду стасидиона и фотеља.[25] Појава лежишта за клин на јужној половини источне странице правоугаоног поља, практично на улазу у седиште, искључује, међутим, сваку могућност да је у Богородици Добротворки било тако.[26] Мајстор упослен у Студеници полазио је од решења за која у српској уметности потврду пружају доње место поглавара Српске цркве у Пећи (сл. 6), Светој Варвари на Рељиној градини и у Ђурђевим ступовима код Берана, а ван Србије „святителское место" у Успенском сабору Московског кремља (1551), опремљени оградама за престо (сл. 7).[27] Место последњег лежишта у целини пружа ослонац и за размишљање о изгледу постројења. Све што данас знамо о ложи за литургијски престо наводи на закључак да је источна страница била спојена с јужном и да се завршавала на месту клина.[28] Само се на овај начин може објаснити одлука мајстора да лежиште дужом страном оријентише у правцу исток–запад, тј. насатично у односу на плочу. Положај источног удубљења оставља у исто време простор за помисао да је северна страница била краћа од јужне. Пођемо ли од сасвим изгледне могућности да се пружала до сачуваног гвозденог клина, на северозападном углу основе треба замислити отвор довољан за несметан пролаз. Ниједно од предложених решења, судећи према ложи у главном пећком храму, не би било неочекивано. У оправданост изнетих размишљања нарочито уверава податак да је улаз у доње место Светих апостола изведен на описани начин, повлачењем предње и северне странице са угла (сл. 6). Иако смо при настојању да оцртамо завршну зону ложе осуђени на штури податак са сокла, он не само што јача претпоставку о склопу већ нам отвара поглед на појединости замисли. Хоризонтални спој светле и тамне

[23] Радујко, *Мермерни уломак*, 73–75. За шири избор података cf. n. 27.

[24] *Ibid*., 73.

[25] Idem, *Епископски престо*, 123–147.

[26] Ни фотеља ни стасидион не укључују, наиме, вертикалну конструкцију с предње стране. Камене стасије, осим тога, полажу се, без изузетка, на постоља и мајстори нису имали разлога да их учвршћују преко пода, што повремено чине обезбеђујући дрвена седишта.

[27] За пећку ложу v. Чанак-Медић, *loc. cit*. Археолошке податке о престолу рашког епископа Силвестра доноси М. Поповић, *Манастир Св. Варваре на Рељиној градини код Новог Пазара*, Саопштења 27–28 (1995–1996) 95–121. Да је трон био замишљен у виду ложе с балдахином: Радујко, *Епископски престо*, 142. Исти аутор (*Катедрална намена и ентеријер Ђурђевих ступова: доње место и сапрестоље*, in: *Ђурђеви ступови и Будимљанска епархија. Зборник радова*, ed. Б. Тодић, М. Радујко, Беране–Београд 2011, 125–141) у виду ложе реконструише и доње место будимљанских владика. За пример из московске Русије cf. Т. В. Толстая, *Успенский собор Московского Кремля. К 500-летию уникального памятника русской культуры*, Москва 1979, 30, сл. 17.

[28] Укратко о престолу овога типа, с подацима који оправдавају изнети закључак: Радујко, *Епископски престо*, 138–142.



Сл. 6. Архијерејски трон, Свети апостоли у Пећкој патријаршији, детаљ (фото С. Вуловић)
Fig. 6. Bishop's throne at the Holy Apostles, Patriarchate of Peć, detail (photo S. Vulović)

површине уверава нас, наиме, да су плоче, за разлику од наслона за руке код стасидиона,[29] имале равну горњу ивицу. Сва је прилика, такође, и да су странице биле исте висине, што у опреми ложе за престо током средњег века срећемо и друге. [30] Драгоцен и сам по себи, „отисак" на соклу допушта да расуђујемо и о висини ложе. Светло поље сокла диже се преко метра изнад тла,[31] па не треба сумњати да је и она досезала висину уобичајену за конструкције ове врсте. Странице доњег места из Пећи, једине ложе за престо српских достојанственика средњег века сачуване у изворном виду, високе су с постољем 160 cm, но без њега (125 cm) не одударају превише од висине отиска странице на соклу из Богородице Добротворке. Слично је и с ложом у Светој Варвари, чија је парапетна плоча сама висока 97 cm.[32] Постоље налик оном из Пећи, само између плоча, као у доњем месту московског митрополита (сл. 7), није тешко замислити ни у Студеници.[33] Без неспорног одговора остаје, ипак, питање где је сопственик права на ложу седео, на седалу у виду плоче или на нарочитом дрвеном престолу: ширина ложе (око 75 cm), мања него у Пећи (1 m), чини разложном прву но не искључује другу могућност.

Празнине у грађи и недоумице које се отварају при реконструкцији постројења, ма колико да ограничавају, не доводе у сумњу главни резултат излагања, наиме да је уз северну страну југозападног пиластра стајало црквено седиште. Независно од старине уломка у западном удубљењу, не треба сумњати ни да је седиште било камено: у супротном би тешко било објаснити не само удубљења у поду већ и њихов број, поготову распоред. Покаже ли се изложена претпоставка оправданом, материјал и боја уломка сведочили би да је посреди седиште нарочите важности, усамљено у опреми храма Богородице Добротворке.[34] Објашњење за изузетак[35] може се тражити на више страна, с највише разлога, ипак, у потреби да се бојом и материјалом обележи „владарско место". Црквени престо владара, што је важније, мора се имати у виду независно од вредности изнете могућности. Према свему што нам данас стоји на располагању, црквено седиште српских владара средњег века стајало је у линији западних носача куполе.[36] У Дечанима оно и данас стоји уз источно лице југозападног куполног ступца, где је, изгледа, стајало и у Милешеви, док је у Пећкој патријаршији, будући да простор испред јужног носача куполе Светих апостола заузима поменута ложа за трон поглавара цркве, стајало — то се чини по свему — напоредо с њим, испред северозападног пиластра.[37] Није могућно с пуном сигурношћу рећи уз који је тачно део јужног зида био прислоњен престо Стефана краља Четвртог. Све што нам стоји на располагању говори, ипак, да се и он уздизао уз северну страну југозападног носача куполе.[38] Ако смо, кад је реч о положају Душановог се-

---

[29] *Ibid.*, 137–138 .

[30] Довољно је у виду имати ложу доњег места у Светим апостолима у Пећи (сл. 6) или „святителское место" руских патријараха (сл. 7) у Успенском сабору Московског кремља (Толстая, *loc. cit.*).

[31] На источној половини плоче којом је оплаћена северна страница пиластра разликују се, у ствари, три поља, различита по интензитету патине. Најнижа зона, до 49 cm изнад тла, светла је у толикој мери да се стиче утисак да чува првобитан изглед мрамора. Изнад овог диже се поље високо двадесетак центиметара, по интензитету патине готово једнако западној половини плоче, изнад њега до претпостављене висине ложе још једно светло поље, једва нешто тамније од најнижег, а између овог поља и венца нова тамна трака. Као једино разложно објашњење ове неуједначености намеће се помисао да је тамно поље изнад најнижег патинирано додиром руку по уклањању ложе, дакако стога што је на овом месту у неко време било прислоњено обично седиште, за потребе братије.

[32] М. Поповић, *op. cit.*, 95–120, сл. 9–11 и 20.

[33] Сем уобичајене симболичке, постоље би овде имало и важну статичку функцију. Замишљено између плоча, оно је ојачавању постројења могло доприносити већ својом масом, као у Москви (Толстая, *loc. cit.*), а није искључено да су се странице уз помоћ нарочитих испуста, какви се данас могу видети, на пример, у припрати Пећке патријаршије, подвлачиле под постоље.

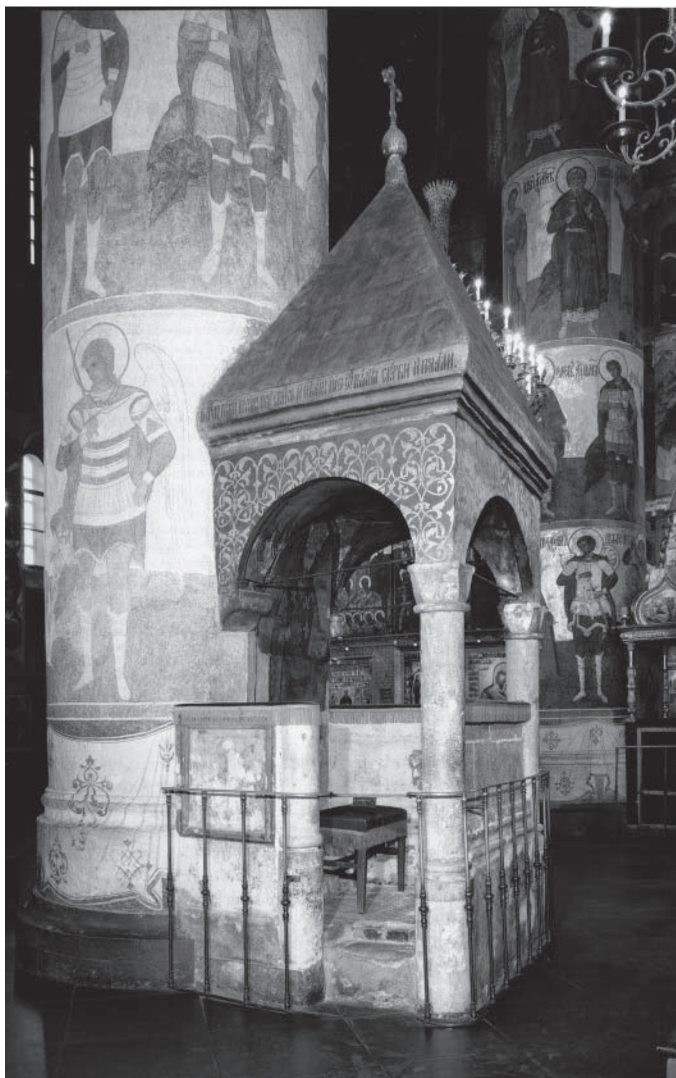
[34] Подигнут близу лежишта племенитог камена, католикон Студенице оплаћен је и споља и изнутра мрамором беле и сиве боје. Додајући пространу припрату уз прочеље Немањине задужбине, краљ Радослав зида сигом; и он за под и детаље користи камен, слабијих својстава од оног уграђеног у фасаде Немањине цркве, али исто сиви, док краљ Милутин фасаде параклиса Јоакима и Ане малтерише и кречи.

[35] Вађење порфира није забележено у области Студенице. Прихватимо ли изнету могућност здраво за готово, мораћемо прихватити и да је ктитору било стало да за овај трон употреби камен пурпурне боје. Изузме ли се речена секундарна намена, археолошка истраживања манастирског комплекса, мање-више свеобухватна, нису, иначе, потврдила употребу било ког другог камена сем радочелског.

[36] Радујко, *Програм живописа око „Краљевског престола"*, 302; idem, *„Престо светог Симеона"*, 72–82.

[37] За литературу за Дечане и Свете апостоле cf. idem, *„Престо светог Симеона"*, 71–79. О месту које је владарев трон могао заузимати у наосу Милешеве у нарочитом прилогу.

[38] Радујко, *Мермерни уломак*, 75–77. На размишљање у овом правцу, најодређеније, наводе распоред текста на полиедру јабуци трона (*ibid.*, 76–77) и велико поље осетно боље очуваног колорита на фигури Саве Освећеног, које се пружа с краја на крај северне странице пиластра и у висину сеже преко паса чувеног палестинског монаха. „Отисак" је настао услед тога што је боја током многих година била заштићена, судећи по облику и величини, свакако монументалном



Сл. 7. Успенски сабор Московског кремља, „Святительское место“ (према И. М Соколовој)
Fig. 7. Moscow Kremlin, Cathedral of the Ascension, “Svi͡atitel’skoe mesto” (after: I. M. Sokolova)

дишта, ускраћени за неспоран закључак, већину недоумица, кад је посреди рани XIII век, отклањају два места у Теодосијевом *Житију светог Саве*. Описујући почетак точења мира из новог, студеничког гроба преподобног Симеона Немање (1210),[39] даровити писац монах каже изриком: „А благочестиви самодржац Стефан стојећи напред близу гроба преподобнога оца (блиꙁь прѣподобнаго ѡтьца гроба прѣдьстоѥ), хотећи да види шум који се чуо, одмах угледа тај превелики гроб, од злата скупоценији, како је благодаћу Духа Светога испуњен миром“, док у осврту на догађај сличан овоме из 1217/1218, кад је гроб током свеноћног бдења и читања посланице коју је Сава одаслао из Хиландара поново почео на точи миро, да је велики жупан Стефан, као и десет година раније, могао добро да види шта се збивало, јер „самодрьжцоу сыноу оу гроба ѡтьча прѣдьстоѥшта“.[40] „Напред код очевог гроба“, односно „близу гроба преподобнога оца“, теоријски узев, може значити и испред пиластра. Нема, међутим, озбиљног разлога за сумњу да је велики жупан Рашке стајао ближе раки, да се налазио уз пиластар и да је одатле видео „шум који се чуо“. Напред смо поменули да убикацију седишта старешине манастира потврђује сликани програм, будући да је проткан алузијама не само на монашка уверења већ и на животни пут Саве Немањића.[41] Посредно но још одређеније о положају трона намењеног игуману говори 13. глава *Студеничког типика*. Прописујући поступак постављења игумана, Сава, наиме, налаже да се завршни чин изводи пред ликом Богородице, изван сумње Богородице Студеничке (источна страна југозападног пиластра),[42] и обавештава нас да је пред слику Пресвете нешто раније био постављен игумански штап — како се види из следа радњи (привођење трону и устоличење) и шире неговане праксе[43] — на седиште намењено настојатељу манастира: „И прилази државни господин све српске земље“, каже Сава, „и узима га (игумана) за руку од светих двери и приводи га ка Пресветој и узев жезао као из руке саме Пресвете и даје га игуману. И водећи поставља га на игуманско место и каже му Достојан.“[44] Предложено тумачење наведеног места код Теодосија налази потврду, ако не у боји уломка из западног удубљења, онда у свему што смо изнели поводом плана и склопа постројења дигнутог о боку Савиног седишта у ранијој прилици и поводом положаја престола Стефана краља IV.[45] Друго је питање: зашто се престо владара у Студеници нашао на месту на ком га другде не срећемо, а игуманово седиште тамо где обично стоји? Објашњење се може тражити на више страна, од редоследа настанка седиштâ до намене средишњег дела храма.[46] Било како било, положај владаревог трона и трона студеничког архимандрита казује да се о боку југозападног пиластра и његовог источног испуста у неко доба уздизало постројење у ком су два седишта спојена у нарочиту целину (слике 8, 15 и 16). Из излагања које следи видећемо да је постављање западне плоче

иконом. Из разлога о којима ће бити речи нешто ниже, логичном се такође чини претпоставка да је икона изнад владарског престола постављена у XIV столећу, у време подизања трона Стефана краља Четвртог.

[39] О датовању овог догађаја у 1210. годину, према Теодосијевом сведочењу: Б. Миљковић, *Житија светог Саве као извори за историју средњовековне уметности*, Београд 2008, 129.

[40] *Теодосије Хиландарац, Живот светога Саве*, ed. Ђ. Даничић, прир. Ђ. Трифуновић, Београд 1973, 87 и 122. За превод ових места v. *Теодосије, Житије светог Саве*, прев. Л. Мирковић, red. Д. Богдановић, Београд 1984, 88 и 119.

[41] V. литературу наведену у n. 13. Још одређеније infra.

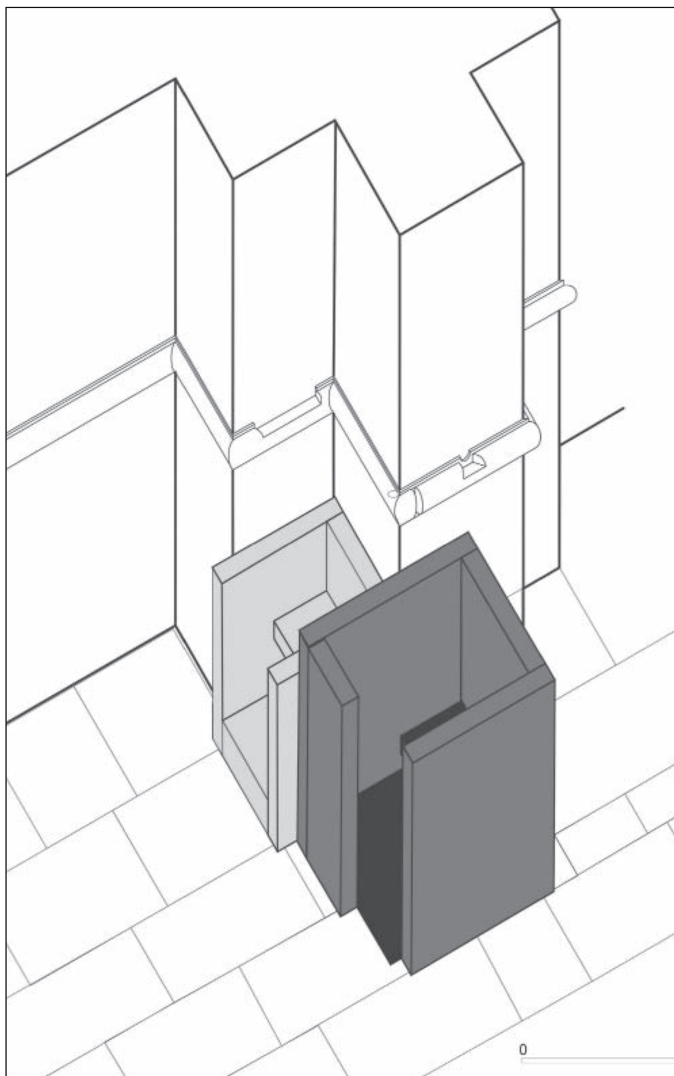
[42] Нарочито о Богородици Студеничкој: М. Ћоровић-Љубинковић, *Икона Богородице Студеничке. Ка проблему култа појединачних икона у средњовековној Србији*, in: *Осам векова Студенице*, 185–189, и М. Татић-Ђурић, *Студеничка Богородица Кириотиса*, in: *ibid.*, n. 25, 191–195. О вези ове слике и игуманског места најодређеније: Кашанин, Чанак-Медић, Максимовић, Тодић, Шакота, *Манастир Студеница*, *loc. cit.* (Б. Тодић); ослањајући се на 13. главу *Студеничког типика*, аутор напомиње да је икона Богородице епитет *Студеничка* добила захваљујући улози коју је имала у произвођењу манастирског старешине. Начелно о вези мобилијара и слике трајног сопственика права на престо: Радујко, *„Престо светог Симеона“*, 85–86.

[43] J. Thomas, A. Constantinides Hero, *Byzantine Monastic Foundation Documents* III, Washington 2001, 1211, 1219, 1259, 1267. За скорије потврде те праксе cf. Миљковић, *op. cit.*, 83–84, n. 215.

[44] *Студенички типик. Царостaвник манастира Студенице*, ed. Т. Јовановић, Београд 1994, 73–75. У старословенском изворнику: приводнт его кь пр(ѣ)с(ве)тиѣи .. и вьꙁем стапу іако и оть роуке саме прѣсветиѣи .. и вед поставить его на игоуменскомь мѣстѣ.

[45] Радујко, *Мермерни уломак*, 72 (о положају престола Стефана краља IV у храму), 77. Уз ове податке, на уму ваља имати сведочења из којих се види да је суверен богослужење, као и архијереј, током средњег века пратио са свог трона (Majeska, *loc. cit.*; Jolivet-Lévy, *loc. cit.*; Беляев, *loc. cit.*).

[46] Чињеница да се владарев престо нашао на неуобичајеном месту наводи и сама по себи на помисао да је у време његовог подизања испред пиластра већ стајао игуманов трон. Теоријски узев, постоји могућност да је пре подизања владаревог трона и простор уз северозападни носач куполе, где владарев трон стоји у случају да је место уз јужни пиластар заузето, имао другу намену, cf. Радујко, *„Престо светог Симеона“*, 72–82. В. Ј. Ђурић (*Свети Сава и сликарство његовог*



Сл. 8. Изометријски приказ литургијског мобилијара у југозападном углу простора под куполом, идеална реконструкција (цртеж Г. Толић)
Fig. 8. Isometric view of the liturgical furniture in the southwest corner of the domed bay, ideal reconstruction (drawing by G. Tolić)

владаревог трона на средину пиластра, због чега се ложа поглавара државе једним делом, и то знатним, пружала уз седиште игумана Немањине задужбине, могло бити условљено практичним разлозима.[47] С друге стране, постављање владарског трона уз игумански трон нема аналогије, не бар у публикованој грађи.[48] Решење остварено у Студеници, осмотрено у светлу ове чињенице и прилика које су обележиле време његовог настанка, показује се као плод промишљеног деловања ктитора, чини се и као одјек односа цркве и државе у једном тренутку.

По свему на шта се можемо ослонити при реконструкцији плана и склопа, владарско место из наоса Богородице Добротворке имало је добро познато решење. На то би — под реченим условом — упућивао и материјал.[49] Градитељски захвати у венцу мермерног сокла југозападног носача куполе (сл. 8) остављају, с друге стране, простор за претпоставку да је трон био сложенији но што се види из удубљења у поду и трага на соклу. Ни ови подаци нису захвални за уопштавање.[50] За бар део усека можемо, ипак, бити сигурни да су служили као конзоле и да су носили делове горње конструкције.

Од четири захвата видљива на венцу југозападног пиластра у везу са ложом, на бази положаја у простору, могу се везати два. У оси западне плоче седишта, на средини венца, издубљено је — до жиоке с горње стране, по висини до пола облице (слике 9 и 10) — лежиште правоугаове основе (7,4 × 4,6 cm). Прилагођавање је укључило и жиоку; ту је начињено полукружно лежиште (r 4,6 cm), па се стиче утисак да је изведено због конзоле у зид уложене преко ваљкастог или полуваљкастог клина (сл. 11). Тридесетак (28,7) центиметара на исток изведен је сасвим узак засек (2,3 cm), исто до жиоке, само што је венац на овом месту пресечен с врха до дна (слике 12а и 12б). Тачно наспрам првог засека, у оси венца северног пиластра, налази се лежиште по облику и размерама (8,7 × cm) безмало истоветно оном са средине јужног пиластра (сл. 13), што је М. Чанак Медић навело на помисао да су оба лежишта носила преграду која је травеј под куполом одвајала од западног. Преграда између западног пара носача куполе среће се у још неким српским црквама.[51] У Дечанима је владарев трон смештен у ограђени део наоса. Положај ограде у Студеници могао би чак бити разлог што западна страница ложе лежи на средини пиластра. Упркос уверљивости ове претпоставке, не може се искључити, не до краја, ни могућност да су засеци у венцу заправо конзоле постројења везаног за трон. Уски захват са источне половине венца тешко се, због положаја у целини, доводи у везу с преградом. Његова појава губи оправдање и ако га посматрамо самог за себе. Посредно, али још одређеније, у прилог суперструктури подигнутој изнад престола говоре градитељски захвати у источном углу југозападног пиластра. Засек сличан оном са средине венца, само пружен до фреско-малтера и шири од њега (46,6 cm уз зид и 41 cm на лицу), начињен је у венцу над јужном страницом седишта студеничког архимандрита (сл. 14), док је на споју северне и источне полуоблице, с врха до дна, била начињена рупа (слике 12а и 12б). Облик и мере ове рупе не могу се сагледати јер је угао венца одбијен све до уског засека у северном венцу, но нема сумње да је имала кружни пресек и знатан радијус (6–8 cm), најзад и да није излазила на лице венца. Конзола замишљена изнад усека на углу пиластра уклапа се у све што знамо о супструкцијама постројења подизаних изнад седишта (сл. 8).[52] Подаци који говоре у

доба, in: *Сава Немањић — свети Сава. Историја и предање*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1979, 248, n. 17) помишља да је фигура Јована Претече, истакнута наспрам Саве Освећеног, била везана за Вукана, првог Немањиног сина, али се о томе ништа одређено не може рећи.

[47] V. infra.

[48] У хијерархијски уређеном друштву, какво је средњовековно, резултат потраге спроведене за ову прилику није неочекиван. За поуздан суд ваља, ипак, сачекати систематичан преглед грађе.

[49] Нема доказа да је још који трон српских владара средњег века рађен од овог материјала, али нам компаративна грађа говори да је камен ове боје, симбол највишег ауторитета, у оновременој Србији често употребљаван за престо. Од пурпурног мрамора израђени су доње место моравичких владика у Ариљу и горње место у Дечанима, а од пурпурне брече, комбиноване с тамносивим каменом истог порекла, архијерејски трон поглавара Српске цркве из пећких Светих апостола и из нартекса архиепископа Данила II (Радујко, *Епископски престо*, 147–150).

[50] То што су сви нађени јужно од удубљења у поду мањи је проблем: за два не знамо како су тачно изгледали, док код неких нема услова за недвосмислен суд о намени.

[51] М. Чанак-Медић, *Манастир Дечани. Саборна црква. Архитектура*, Београд 2007, 69–70.

[52] H. Michaelis, *Der Thronbaldachin (Zum Verständnis eines Herrschersymbols)*, Berliner Byzantinische Arbeiten 5 (1957) 110–119; A. Alföldi, *Die Geschichte des Throntabernakels*, La nouvelle Clio 1–2 (1949–1950) 537–566. Поуздани докази о постројењима ове врсте у Србији падају у доба турске власти. Најстарији пример био би архијерејски сто рашког митрополита Силвестра из Свете Варваре на



Сл. 9. Студеница, главна црква, венац југозападног поткуполног пиластра
Fig. 9. Studenica, main church, southwest dome-supporting pilaster, dado rail



Сл. 10. Студеница, главна црква, лежиште за конзолу, венац југозападног поткуполног пиластра
Fig. 10. Studenica, main church, southwest dome-supporting pilaster, socket in the dado rail

прилог постројењу изнад ложе мање су изричити но ни они нису неодређени у тој мери да би се смели занемарити. Од значаја је, најпре, да положај лежишта на средини венца кореспондира с лежиштем плоче која је ложу затварала са запада. Још је индикативније што је део конструкције улаган у овај засек, без обзира на то да ли је посреди била конзола или греда, учвршћиван и за зид сразмерно снажним клином.[53] Утисак је да мајстор није желео само да га ојача већ и да га оспособи за вертикална оптерећења. Под условом да је западни травеј од поткуполног био одељен оградом — а ова се могућност не чини беспрекорном[54] — објашњење за додатан опрез мајстора може се тражити у улози коју би „конзола" имала као носач захтевније конструкције. Пресмело би било из усека са средине пиластра изводити претпоставке о врсти и склопу конструкције која се могла дизати на овом месту. Ни усек у венцу ни замишљени склоп ложе, међутим, не доводе у сумњу могућност да се изнад ње издизало постројење налик онима која су се током средњег века могла срести и на Истоку и на Западу.

Не треба сумњати да су владари Немањићи богослужење за боравака у најугледнијој задужбини оснивача куће пратили са свог престола, другим речима да међу седишта „по иннхъ црьквахъ родитеља и прародитеља" на које мисли Дечански[55] спада и оно из Студенице. Стефан краљ IV дао је између 1334. и 1343, вероватно 1335. године, да се у храму Богородице Добротворке изради монументалан трон, сва је прилика, и да се изнад њега постави икона знатних размера.[56] Због свега што се зна о црквеном трону средњевековног владара, тешко је замислити да главни храм задужбине утемељитеља државе и династије грађене с највећим амбицијама, што је са Студеницом случај, није свечано седиште за суверена имао и пре овога датума, па и 1210. Нажалост, ни Теодосије ни лежишта у поду храма не пружају могућност да се владарево седиште из католикона Студенице датује одређено. Нисмо у потпуности сигурни ни да су трон и његова суперструктура истодобни. Закључујући посредно, и о овом питању, ипак, можемо уобличити уверљив суд, разуме се услован и оквиран. По свему што нам данас стоји на располагању, престо с натписом „Стефан краљ IV" постављен је на место седишта о ком је овде реч,[57] због чега време настанка ложе треба ставити између подизања храма (после 1183)

ређиној градини, сачуван у непотпуним уломцима (v. литературу у n. 27). Рад на реконструкцији објекта тек предстоји.

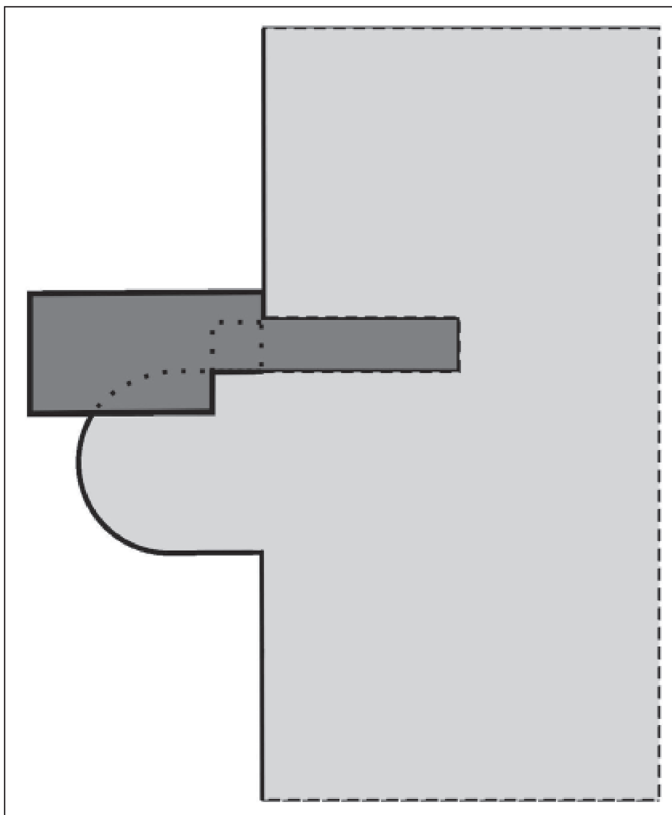
[53] V. supra.

[54] Против ове могућности говори више околности. Прво, уколико је два травеја делила ограда, ложа би западном плочом била подвучена под греду. Истовремено, то би значило да је ограда, супротно познатој пракси и конструктивном резону, била отворена и у доњем делу. Не чини се ни да је под у овом делу храма пресложен у тој мери да би то могао бити разлог изостанка других лежишта ограде. Ни лежиште на венцу северног пиластра, најуверљивији аргумент у прилог постојања ограде, не пружа непобитне доказе да је служило за прихват греде. Нејасно је, најпре, зашто је, у случају да је лежиште примало греду, жиока са источне половине венца уклоњена у дужини од преко 20 cm. Пре против него у прилог разматраној могућности говоре, најзад, и оштећења у живопису изнад засека на венцу. Чињеница да се купаста силуета озлеђеног поља, налик оној с јужног пиластра, наставља у виду вертикалне траке (сл. 13) оставља, наиме, простор за мисао да је и ово лежиште служило да прихвати ступчић, а не греду.

[55] Cf. n. 7.

[56] V. supra, n. 28.

[57] Радујко, *Мермерни уломак*, 79–81. Искључена је и могућност да је ложа заправо трон Стефана краља Четвртог. Против ње не говоре само напред поменута места код Теодосија (n. 40) из којих се види да је владар, ако не већ почетком XIII века, најкасније за настанка Житија Светог Сасве, током богослужења пребивао управо на месту на ком се налазе остаци ложе. Уски засек са источне половине венца изнад ложе, чији се настанак може оправдати једино функцијом места, изведен је, како ћемо видети, пре живописања храма (1208/1209). Сви су изгледи, с друге стране, да се текст свитка у руци Саве Освећеног (северна страна пиластра) односи, и на корисника ложе (v. infra). Пажњу за себе привлачи већ поменути „отисак" иконе која се дизала са северног венца пиластра до изнад паса Саве Јерусалимског (v. n. 28). Мада поузданог ослонца за утврђивање датума постављања иконе нема, из круга временских одсечака кад се то могло догодити морају се, због међузависности текста са реченог свитка и намене места, искључити прве деценије XIII века. Чињеница да се постављање иконе на лице југозападног пиластра најлакше оправдава положајем владаревог трона у храму и сама по себи, с тим у складу, наводи на закључак да се то догодило у склопу радова на престолу Стефана краља Четвртог. Уколико је ложа одиста носила полиедар са натписом „Стефан краљ IV" — да се још једном вратимо на почетно питање — тешко



Сл. 11. Пресек кроз венац и југозападни пиластар с приказом споја претпостављене конзоле са средине венца и зида (цртеж Г. Толић)
Fig. 11. Section through the dado rail and southwest pilaster with the connection of the presumed console and the wall (drawing by G. Tolić)

и 1335. године.[58] Гледано из угла манастирске повести, сто постављен о боку пиластра може се приписати низу владара овог раздобља, најпре Симеону Немањи, његовим првим наследницима и краљу Милутину, али је ктитора најразложније тражити у личности великог жупана Стефана Немањића.[59] Независно од намене лежишта, у њих је конструкција — будући да нема ни најмањег доказа да су јој се сликари прилагођавали — могла бити уложена само после живописања. Из стања фреско-малтера у подножју фигура изнад венца, с друге стране, следи да су лежишта за конзоле изведена пре но што се приступило сликању прве зоне.[60] Наизглед супротстављени, ови подаци откривају да су лежишта, па и оно на углу пиластра, за које се с највише оправдања може веровати да је чинило део горње конструкције трона, припремано пре осликавања прве зоне а да је ова постављена пошто су живописци обавили посао (1208/1209). Разложно је, најзад, тврдити да су игуманово седиште и владарева ложа настали кад и лежишта са венца или пре њих. Тешко би иначе било објаснити усаглашеност положаја лежишта на венцу и у поду. Поред Стефана, ктитори су — да се, после свега, вратимо питању с почетка овог екскурса — могли бити и Немања (између 1183. и 1196) и Вукан (1202–1204), но горе поменути подаци на најмању меру своде сваку могућност сем предложене. Будући да је владарски трон заправо придружен игуманском и да је по месту у простору наоса усамљена појава, прилика за настанак решења није се могла указати пре Савиног доласка у Србију (почетак 1207). Повезивање седишта владара једне државе и игумана једног манастира може се, заправо, разумети само у светлу утицаја који је на догађаје у земљи, па и на однос државе и цркве, имао Савин долазак са Свете горе.[61] Данас се, из разлога који се не могу занемарити, са скепсом гледа на сведочење аутора житија првог архиепископа Српске цркве, Доментијана и Теодосија, да је Сава у чин архимандрита уведен пре повратка у Србију.[62] Не улазећи у ово питање више но што захтева осврт на настанак престола уз југозападни пиластар, опазимо да је Стефанов млађи брат на чело обитељи главне очеве задужбине ступио најкасније у време сликања прве две зоне њеног наоса (лето 1209): програм уз сто управитеља манастира није, наиме, припреман за „првог" игумана Студенице Дионисија ни за Савине наследнике, колико за њега самог.[63] Излишно је доказивати да су о месту владаревог седишта у храму, у оквиру назначених услова, одлучивали Сава и Стефан. Дубље подстицаје за настанак разматраног решења треба ипак тражити у уверењима и приликама које су у Србији владале између фебруара 1207. и августа 1209. године.

После свега што је речено и у виду примера наведено, једва да и треба истицати да су подаци из пода уз југозападни носач куполе главне студеничке цркве, мада оскудни, важни колико за познавање владарског трона толико и за повест манастира. Поменуто место из дечанске хрисовуље добија у овом налазу још једну материјалну потврду, сразмерно речиту и за наше прилике упадљиво рану. Подједнак значај има и податак да се владарев престо за западни носач куполе везује почетком XIII столећа, о чему данас — на овај или онај начин — сведоче „краљевски трон" у Дечанима и програм живописа у Милешеви и пећким Светим апостолима[64] У предолтарском делу наоса трон световног поглавара среће се и на Истоку и на Западу, у Грузији X столећа

би (између осталог, због изнете хронологије) било објаснити њен положај у односу на лежиште са венца, посредно и у односу на икону и игумански престо. Чак и ако допустимо да је лежиште носило греду, без правог објашњења морала би остати одлука да се западна плоча уклопи у преграду и подвуче под греду. Разумљива из угла односа Стефана и Саве Немањића, неразрешиву загонетку представљала би, најзад, краљева жеља да свој трон приљуби уз седиште студеничког архимандрита. Најразложнијим је, због свега, положај иконе узимати за оријентир при размишљању о положају седишта Стефана краља IV.

[58] За хронологију подизања храма cf. С. Ћирковић, В. Кораћ, Г. Бабић, *Студеница*, Београд 1986, 10–13 (С. Ћирковић), 24 (В. Кораћ); за датовање престола Стефана краља Четвртог: Радујко, *loc. cit*.

[59] Подизање цркве Јоакима и Ане (1314) одиста је краљу Милутину могло пружити прилику за додатак у главном храму. Тешко је, међутим, замислити околности под којима се већ за краља Душана указала потреба за заменом Милутиновог седишта. Из сличних разлога то се може рећи и за ктитора спољне припрате, но све чиме располажемо указује на подухват великог жупана Стефана Немањића (v. infra).

[60] Примера ради, иако је захват на венцу изнад бочне странице седишта манастирског старешине био најсложенији, јер је, сем засецања облице, укључивао уклањање жиоке и клесање до зида, по свему изгледа и кроз само зидно ткиво, фреска је на овом месту оштећена незнатно, у сасвим уском појасу, дакако у току одстрањивања конзоле. Да је до оштећења одиста дошло током уклањања конзоле, још одређеније говори фреско-малтер уз удубљење на углу пиластра. Супротно очекивањима која се морају имати кад је реч о клесању кружног удбљења кроз тврди мрамор, фреска је и по вертикали и по хоризонтали оштећена незнатно, као и она изнад испуста, у току уклањања постројења.

[61] Положају владара у структури цркве одговара положај њеног поглавара, што је у Србији почетком XIII века суфраган охридског архиепископа са столицом при цркви Петра и Павла у Расу. Атипична утолико што је уживала статус првог манастира у држави, Студеница је могла послужити као окриље под којим би однос владара и епископа био потиснут у други план, но овај сценарио не објашњава преседан у размештају мобилијара.

[62] Миљковић, *op. cit.*, 113–114, 129–130.

[63] V. n. 41 и infra (још одређеније).

[64] Радујко, „*Престо светог Симеона*", 55–88.



Сл. 12а. Студеница, главна црква, венац југозападног поткуполног пиластра, источни угао
Fig. 12a. Studenica, main church, dado rail of the southwest dome-supporting pilaster, east corner



Сл. 12б. Студеница, главна црква, венац југозападног поткуполног пиластра, источни угао
Fig. 12b. Studenica, main church, dado rail of the southwest dome-supporting pilaster, east corner

на месту на ком га видимо у Студеници и Дечанима, у Русији XVI века, исто на јужној страни наоса,[65] па не треба сумњати да је обичај у Србију приспео преузимањем. Колико та пракса сеже у прошлост српских земаља, не може се знати. Све што је изнето о форми сведочи, опет, о труду да се црквеном седишту да изглед симбола власти[66] и да се опреми владаревог престола у Србији са амбицијама приступало још у доба великих жупана. Досадашња настојања да се оцрта место Студенице у духовном животу и у званичној мисли оновремене Србије узимала су у обзир личност ктитора, државника ретких способности, потом монаха и светитеља, култ мироточца развијен уз Симеонов гроб, тежње Стефана Немање да уметност стави у службу владарског престижа, најпосле и надлежности које је игуман Студенице, будући „архимандрит међу свима игуманима", имао над осталим манастирима у земљи.[67] Подаци о престолу великог жупана Стефана значајно допуњују постојећу слику, откривајући да је Студеница била и позорница на којој су Немањићи, под плаштом богослужења, потврђивали оданост цркви и своју улогу у историји спасења, уз њу, дакако, и друга начела владарске мисли везана за главни симбол владарског положаја.[68] Због свега што се зна о односу чланова владарске куће према Студеници,[69] на уму, у најмању руку, ваља имати заснованост права на престо на сродству са оснивачем династије.[70] Изложен приговорима брата Вукана, незадовољног што је заобиђен противно начелу примогенитуре, Стефан се радо позивао на средишњи догађај сабора у Расу (1196), истичући очев благослов као провиденцијални извор своје власти.[71] Узмемо ли себи слободу да податке о литургијском мобилијару осмотримо у светлу нешто млађих, наративних извора, и сама по себи, осим тога, наметнуће се потреба да однос седишта великог жупана и игумана Студенице упоредимо са улогом коју је трон имао у излагању учења о односу државе и цркве. У опису жичког сабора Теодосије подвлачи да Сава заједно са братом седи на престолу,[72] док Доментијан поглавара Српске цркве назива „сапрестолником отачаства" и „сапрестолником многољубљеног сина Симеоновог", слободније казано савладарем Стефана Немањића.[73] Премда прилике, кад је реч о односу две главне силе оновременог друштва 1221. и 1208/1209. нису исте, не би било неочекивано ни да је поглед на однос световне и црквене власти стајао у основи спајања Савиног и Стефановог седишта.[74] Још је више разлога за мисао да је постројење из југозападног

[65] За Грузију: W. Djobadze, *The Donor Reliefs and the Date of the Church at Oški*, BZ 69/1 (1976) 39–62; за трон Ивана Грозног у Успенском сабору Московског кремља: И. М. Соколова, *Мономахов трон. Царское место Успенского собора Московского Кремля*, Москва 2001, 6–7 et passim, сл. на стр. 8.

[66] P. E. Schramm, *Lo stato post-carolingo e i suoi simboli del potere*, Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo 2 (Spoleto 1955) 163–168; J. M. Bak, *Medieval Symbology of the State: Percy E. Schramm's Contribution*, Viator 4 (1973) 33–63; Радујко, *„Престо светог Симеона"*, passim. О материјалу од ког је престо израђиван као чиниоцу репрезентовања установе владара: idem*, Епископски престо*, 147–150 (уз изворе и литературу).

[67] Нарочите осврте овој теми студеничке историје посветили су: Lj. Maksimović, *L'idéologie du souverain dans l'Etat serbe et la construction de Studenica*, in: *Студеница и византијска уметност око 1200. године*, ed. В. Кораћ, Београд 1988, 44–45 (Љ. Максимовић, *Владарска идеологија у српској држави и подизање Студенице*, *Студеница и политичка идеологија*, in: idem, *Византијски свет и Срби*, Београд 2009, 113–131), и В. J. Ђурић, *Манастир Студеница — скинија српског народа*, in: *Благо манастира Студенице*, ed. В. J. Ђурић, Београд 1988, 15–19.

[68] О улози појма престола у владарској и династичкој мисли cf. А. Соловјев, *Појам државе у средњовековној Србији*, Годишњица Николе Чупића XLII (Београд 1933) 74–89, и Калић, *Престо Стефана Немање*, 21–30; С. Марјановић-Душанић, *Владарске инсигније и државна симболика у Србији од XIII до XV века*, Београд 1994, 99–186.

[69] Максимовић, *op. cit*., passim; Ђурић, *op. cit*., passim.

[70] О различитим видовима појма *престо* везаним за Стефана Немању нарочито: Калић, *op. cit.*, 22–24, и Радујко, *op. cit*., 55–62, n. 9 (за старије осврте).

[71] Радујко, *op. cit*., 56–59; idem, *Благослов и венчање великог жупана Стефана Немањића: структура, извори, симболика и идеолошко-политичка стратегија обреда*, in: *Византијски свет на Балкану* II, ed. Б. Крсмановић, Љ. Максимовић, Р. Радић, Београд 2012, 252–283.

[72] *Теодосије, op. cit*., 133.

[73] Марјановић-Душанић, *op. cit*., 96; Радујко, *„Престо светог Симеона"*, 61–62.

[74] У 12. и 13. глави *Студеничког типика* (73–75), игуман главне Немањине задужбине описује се као нека врста „поглавара српске цркве у повоју". Cf. Максимовић, *op. cit*., 123–124. За паралеле које досадашње погледе на ово, још увелико отворено питање релативизују: Миљковић, *op. cit*., 114, n. 356.



Сл. 13. Студеница, главна црква, венац северозападног поткуполног пиластра
Fig. 13. Studenica, main church, dado rail of the southwest dome-supporting pilaster



Сл. 14. Студеница, главна црква, југозападни поткуполни пиластар, венац северне странице источног испуста
Fig. 14. Studenica, main church, domed bay, southwest pilaster, dado rail on the north face of the east corner support

угла студеничке солеје у средњем веку оличавао улогу цркве у освећењу државе и грађењу идеалног лика српског владара: Савин и Стефанов однос Данило II, наиме, сагледава ослањајући се на житијну рецепцију склада две власти, и то ону која је — видећемо ускоро — уткана у окосницу програма изложеног уз престо. Нема доказа, рецимо на крају, да су владарски престо и гроб у Србији везивани смишљено, како се то на Западу десило по смрти Карла Великог.[75] Захваљујући студеничком живопису, са знатним поуздањем, заузврат, можемо тврдити да је просторна блискост гроба преподобног Симеона и седишта Стефана Немањића нашла одјека и у опреми престола, тј. да су трон и гроб, језиком слике, повезани у јединствену семантичку целину.

Круг представа везаних за седишта из југозападног угла простора под куполом обухватао је четири стојеће фигуре прве зоне са источне стране суседног носача куполе, пустињака Варлаама, принца и отшелника Јоасафа, са страница угаоног испуста, Богородицу Студеничку, са источне, и Саву Освећеног са северне стране пиластра (слике 15 и 16).[76] Одавно је опажено да су ликови Саве Јерусалимског и индијских монаха место у ансамблу заузели као патрони архимандрита Саве, који је на храму Богородице Добротворке током осликавања „работао“, између осталог бринући о програму.[77] То што трон великог жупана није добио свој програм могло би значити да га студенички архимандрит није ни имао у виду, али је много више разлога за уверење да је Сава, због непосредне повезаности два седишта, излишним сматрао стварање још једне тематске целине исте намене. Сем праксе везане за престони украс у ширем смислу,[78] и наведена тематика оставља простор за закључак да је Сава, језиком слике, у програмску и смисаону целину објединио сопствени и братовљев трон. Штована као паладијум куће Комнина, Богородица Кириотиса нашла се непун век пре осликавања Студенице у окосници ктиторског портрета Исака II Комнина и његове жене Ирине на јужној галерији цариградске Свете Софије,[79] између осталог ложи из које је царска породица пратила богослужење, као год што се зна да свети Јоасаф угледно место у излагању мисли о идеалном носиоцу власти није заузимао само у уметности поглавара цркве већ и поглавара државе.[80] Има чак основа за уверење да је назначени програм у везу са оба престола доводио већ упућени човек средњовековне Србије. Обраћајући се Господу, краљ Милутин — стоји на поменутом месту из житија овог владара од Данила II — моли да буде уподобљен Јоасафу, коме је послат Варлаам на посвећење душе, и при томе као узор прижељкиваног склада помиње управо Стефана и Саву: „Дај ми слузи Твоме по срцу моме мужа света и праведна“, који ће „страх Твој држати у моме срцу као што си даровао многочасном Јоасафу преподобнога оца Варлаама и као господину светом моме

[75] H. Beumann, *Grab und Thron Karls des Großen zu Aachen*, in: *Karl der Grosse. Lebenswerk und Nachleben IV. Das Nachleben*, ed. W. Braunfels, P. E. Schramm, Düsseldorf 1967, 28–31.

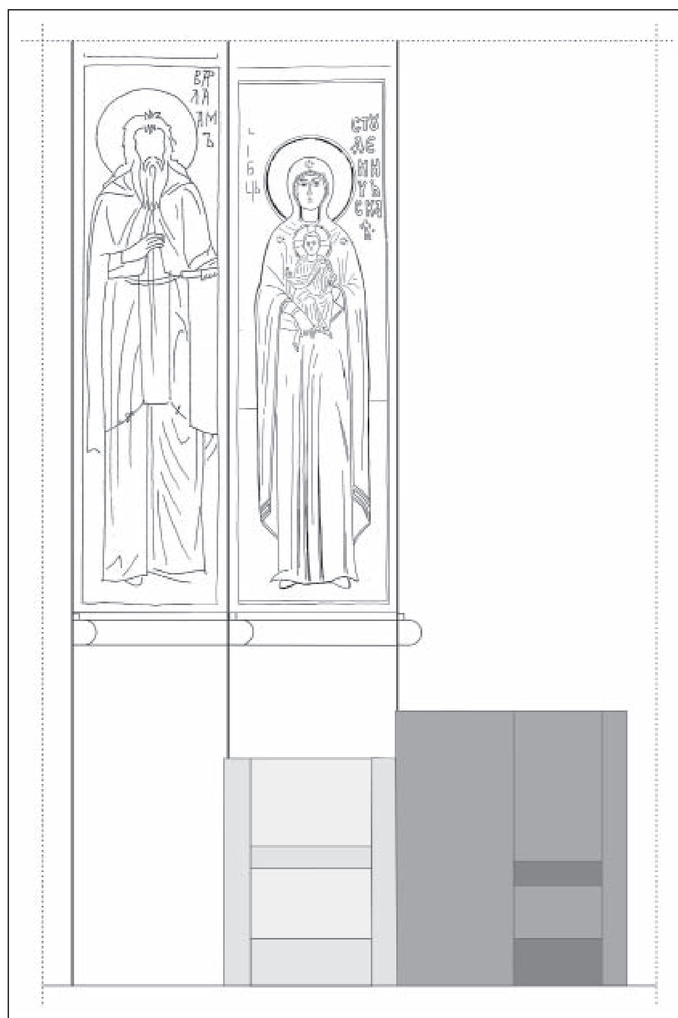
[76] О Савином утицају на избор фресака око места на коме се некад налазио игуманов престо засад најопширније: Ђурић, *Узори светога Саве*, 493–496. Исцрпан списак раније објављених осврта: Тодић, *Ктиторска композиција*, 41, n. 44 и 45.

[77] Поводом глагола *работати* у натпису питања се дотиче Ђ. Трифуновић, *Глагол работати у студеничком натпису из 1209. године*, Зограф 2 (1967) 6–7. Да је Сава састављао програм студеничког живописа, верује низ аутора (Тодић, *op. cit.*, 39, n. 24 и 25). V. и Ђурић, *loc. cit*. За нарочит осврт: С. Мандић, *Сетите се Саве грешног*, in: idem, *Древник*, Београд 1975, 83–86, n. 3; idem, *Фебруарски датуми у Савиној повести о Светом Симеону*, in: idem, *Царски чин Стефана Немање*, Београд 1990, 25–7, нарочито 49–57.

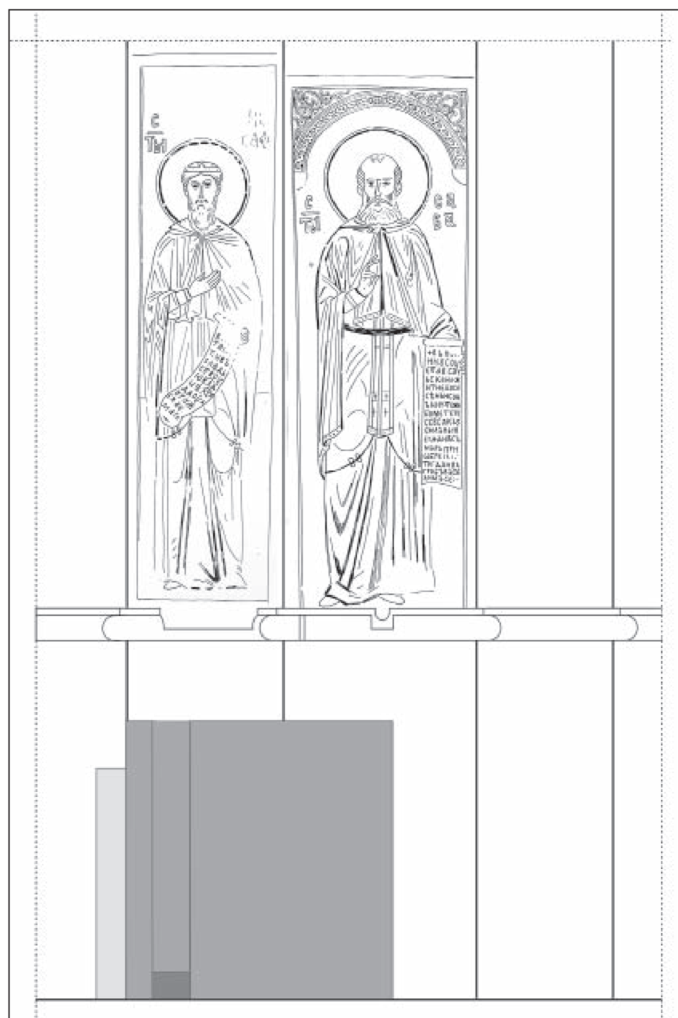
[78] Независно од тога да ли је окруживао седиште поглавара цркве или државе, у основи је престони програм исти. Посредно на то указују опажања C. Jolivet-Lévy, *op. cit.*, 231–236. За средњовековну Србију cf. Радујко, *Епископски престо*, 295–298. Зна се, уз то, да број седишта у простору намењеном престолима није сам по себи утицао на сликани украс (Jolivet-Lévy, *loc. cit.*).

[79] О функцији јужне галерије: Jolivet-Lévy, *loc. cit*. О иконографској подударности цариградске и студеничке слике: И. Николајевић, *Царски портрети јужне галерије цркве Св. Софије у Цариграду*, Историјски часопис 2 (1951) 81– 86.

[80] Систематично о утицају култа светог Јоасафа на идеологију власти у Византији и земљама византијског круга, према писаним и ликовним изворима: V. J. Djurić, *«Le nouveau Joasaph»*, CA 33 (1985) 99–109. За иконографију светог Симеона cf. И. М. Ђорђевић, *Свети Симеон Немања као нови Јоасаф*, Лесковачки зборник 33 (1993) 159–166. О пријему овог вида Јоасафовог култа у уметности Моравске Србије: М. Радујко, *Копорин*, Београд 2006, 238–240.



Сл. 15. Чеони изглед литургијског мобилијара у југозападном углу простора под куполом, идеална реконструкција (цртеж Г. Толић)
Fig. 15. Front view of the liturgical furniture in the southwest corner of the domed bay, ideal reconstruction (drawing by G. Tolić)



Сл. 16. Бочни изглед литургијског мобилијара у југозападном углу простора под куполом, идеална реконструкција (цртеж Г. Толић)
Fig. 16. Side view of the liturgical furniture in the southwest corner of the domed bay, ideal reconstruction (drawing by G. Tolić)

прародитељу првовенчаном краљу Стефану телороднога брата просвећеника Српској земљи кир-Саву."[81] Иако житијем за поглавара државе везан много тањим нитима од Јоасафа, Сава Освећени, рецимо на крају, говори најодређеније у прилог тези за коју се залажемо: светитељ је, наиме, приказан са сентенцијом чији се смисао не може разумети до краја уколико се из вида изгуби да је у време настанка стајао изнад Стефановог трона.

Будући да представља имењака и патрона Саве Немањића, лик Саве Освећеног (сл. 16) — смештен под сликани лук попут Првомученика Стефана, светог Николе и Јована Претече — помињан је у науци често и, за разлику од других светитеља из храма Богородичиног Успења, био је предмет нарочите студије.[82] У обзир су узети и светитељев изглед, и лични однос архимандрита Саве према чувеном организатору монашког живота, и место фигуре у целини, па и то што се нашао уз лик Богородице Кириотисе. За нас је нарочито важан осврт на текст исписан на светитељевом свитку: въистинꙋ соуєта всачъскаꙗ житиє бо сѣнь и сонь ничтоже мететъ се всакъ ꙁамълны и егда и всь миръ приωб(рѣтем)ъ тогда и въ гробъ вцселимъ се (сл. 17).[83] Трагајући за пореклом исписа, истраживачи су уочили да се архимандрит Сава није одлучио за коју од изрека исписиваних на свицима његовог заштитника или других светих монаха, већ за извод из погребне стихире, за седалан по њеној трећој песми.[84] Претпоставка И. Ђорђевића да је на избор утицала близина ктиторовог гроба[85] разложна је и очекивана: тело преподобног Симеона положено је по преносу са Свете Горе између југозападног пиластра и западног зида, а не теба сумњати да је још пре 9. фебруара 1207. године над раком служена погребна стихира.[86] Са становишта нашег рада нарочито је важно опажање овог аутора да је изабрано место — будући да се порука о пролазности

[81] Архиепископ Данило II, *Животи краљева и архиепископа српских. Службе*, red. Г. Мак Данијел, Д. Петровић, Београд 1988, 142–143. Будући да успостављање лука налик овом није забележено ни у једном другом извору, није искључено да је Данило паралелу Никодим–Милутин, с једне стране, и Сава–Стефан, с друге, градио имајући у виду украс уз студеничке престоле двојице синова Стефана Немање.

[82] И. М. Ђорђевић, *Представа светог Саве Јерусалимског у студеничкој Богородичиној цркви*, in: *Студеница у црквеном животу и историји српског народа*, Београд 1987, 171–182 [= idem, *Студије српске средњовековне уметности*, Београд 2008, 171–182 (с литературом)].

[83] Idem, *Натписи на свицима и књигама у најстаријем студеничком зидном сликарству*, in: *Осам векова Студенице*, 197–200, T. I, 3.

[84] Idem, *Представа светог Саве Јерусалимског*, 173, 177–178 et passim (за старије осврте на библијске изворе цитата v. n. 63).

[85] *Ibid.*, 178 sq.

[86] О студеничком гробу и другој сахрани Симеона Немање: Поповић, *Српски владарски гроб*, 26–31. Девети фебруар је дан смрти светог Симнеона, због чега се сматра да се 19. фебруар у препису његовог житија из пера светог Саве нашао грешком преписивача. Cf.

Сл. 17. Свиӣак свеӣоī Саве Освећеноī, северна сӣраница југозайадноī йоӣкуйолноī йиласӣра
Fig. 17. Scroll of St Sabas the Sanctified, north face of the southwest dome-supporting pilaster

живота и пропадљивости света у скоро истом виду, у Немањином образложењу одлуке да напусти власт и повуче се у манастир, понавља код Теодосија — укључивало „посебан смисао".[87] Истраживања спроведена за ову прилику уверавају, наиме, да објашњење за неочекиван избор треба тражити најпре у овом и њему сличним местима. Показало се да порука са свитка није упућена ни вернику, ни друштву, ни студеничким монасима[88] колико уживаоцима права на престо владаоца и архимандрита, а разговетнијом се чини и Савина одлука да извод из стихире стави у руке личном патрону.

Заснован на *Књизи Пройоведниковој* (гл. 1, стих 2, гл. 5, стих 7, гл. 6, стих 12), извод исписан на свитку Саве Освећеног (и уверење да је све у овом животу таштина и сећање на смрт) има шири смисао но што изгледа ако га посматрамо из угла погребне стихире. Проповедник, према тумачима, учи да ништа у човековом земаљском постојању не обезбеђује *ithron*, како аутор назива савршену срећу, због чега већ оци IV века у његовој књизи виде подвижнички приручник и списатељев кредо изједначавају с кредом монаха отшелника.[89] Сећање на смрт (*μνήμη θανάτου*), у складу са учењем овог списа Старог завета и аскета средњег века, није циљ по себи: смрт је потврда уверења да на место спознаје света треба ставити потрагу за Богом, отуд и за есхатолошким царством, а на место власти и материјалних вредности аскезу (*tob*), за средњовековног човека једини начин да без остатка искуси деловање божанске силе у свету.[90] Сагледан у светлу чињенице да за предмет има антитезу земаљских вредности и богосазнања, текст са свитка Саве Освећеног мора се најпре схватити као алузија на темељно начело аскетске мисли. У мери у којој га због близине ктиторове раке ваља довести у везу са Симеоном Немањом указивао би на његово опредељење за монашки подвиг. Није неосновано мислити и да је у склопу приказа „саликостојника" првог архимандрита Студенице сачуван одјек настојања Саве Немањића и његовог брата да очев лик, лик владара монаха, тумаче полазећи од антитезе материја–дух и смрт–есхатон. Немањиној одлуци да се повуче у манастир, према *Хиландарским ӣийику*, повељама издатим светогорској српској обитељи (1199. и 1208. године) и житијима Симеоновим, претходи — у науци је о томе често било речи — следеће сазнање: „све овога света, част и слава дође ми као ништа" и „сва красота овога живота и диван изглед, показа ми се као дим".[91] Враћајући се ужем програмском контексту, треба опазити да се порука истоветна поруци са свитка светог Саве, кроз избор светитеља и текстова у њиховим рукама, понавља и на јужном делу престоне тематике. Индијски царевић који власт оставља ради живота у пустињи слави се као узор владара и црквених лица захваљујући управо овој

С. Мандић, *Последњи даӣум у Савиној йовесӣи о свеӣом Симеону*, in: *Осам векова Сӣуденице*, 175. О датуму преноса Немањиног тела: Љ. Максимовић, *О години ӣреноса Немањиних мошӣију у Србију*, Зборник радова Византолошког института 24–25 (1986) 437–442.

[87] Ђорђевић, *op. cit.*, 187 sq.

[88] *Ibid.*, 172, 182.

[89] Из обимне литературе издвајамо следећа дела: А. Олесницкий, *Руководственные о Священном Писании сведения, из творений святых отцов и учителей Церкви*, Санктпетербург 1894 (репр. Москва 2002), §30, 73–77; D. Rudman, *A contextual reading of Ecclesiastes 4:13–16*, Journal of Biblical Literature 116/1 (1997) 57–73. За Проповедников концепт среће cf. M. V. Fox, *What Happens in Qohelet 4:13–16*, Journal of Hebrew Scriptures 1 (1997), у електронској форми.

[90] V. дела наведена у претходној напомени. За аскетско, хришћанско разликовање танатологије и есхатологије и сећање на смрт cf. С. С. Хоружий, *К феноменологии аскезы*, Москва 1998, 70 sq.

[91] *Свеӣи Сава, Сабрана дела*, red. Т. Јовановић, Београд 1998, 31–32, 85; *Сӣефан Првовенчани, Сабрана дела*, red. Љ. Јухас-Георгиевска, Т. Јовановић, Београд 1999, 6–7, 49; *Домениијан, Живоӣ свеӣоīа Саве* и *Живоӣ свеӣоīа Симеона*, прев. Л. Мирковић, red. Р. Маринковић, Београд 1988, 80–81; *Теодосије, op. cit.*, 34, 36. За синтезу научних резултата истраживача старијих нараштаја и сагледавање извора (v. идућу напомену) у светлу података о етапама уобличавања култа светог Симеона cf. Д. Поповић, *Свеӣиӣељско ӣрослављање Симеона Немање. Прилоī ӣроучавању кулӣа мошӣију код Срба*, ЗРВИ 37 (1998) (= eadem, *Под окриљем свеӣосӣи. Кулӣ свеӣих владара и реликвија у средњовековној Србији*, Београд 2006, 27–40). Cf. такође Ђорђевић, *op. cit.*, 187 sq.

одлуци.[92] Појава исте теме на обе стране престоног програма оправдава и сама по себи уверење да је на избор цитата са свитка чувеног игумана палестинске Лавре утицао положај свечаних седишта. Будући да поруку носи Савин заштитник, не би била без основа помисао да је намењена само старешини манастира.[93] Више разлога, ипак, говори у прилог закључку да је упућена и великом жупану. Сава Освећени, како смо напоменули, стоји непосредно изнад трона великог жупана и свитак држи подаље од седишта студеничког игумана, а није неважно ни то што се крај седалана по трећој песми погребне стихире, укључен и у говор који је Немања приликом абдикације 25. марта 1196. одржао у Расу, односи управо на владаоца: „… тад се у гроб селимо, где су скупа цареви и ништи“.[94] Шири оквир за спајање владарског престола и погребне стихире треба тражити у околности да је императив потраге за Богом, у виду који му даје Проповедник, код Срба рано уткан у учење о власти.[95] Парадокс садржан у тој доктрини, укључујући и антитезу *ithron–tob*, лежи у окосници Немањиног говора, али га српски писци помињу и у описима других догађаја налик оном из 1196. године. Теодосије, тако, говорећи о пиру приређеном по крунисању Стефана Немањића, каже да се нови краљ „радоваше неисказаном радошћу“, али не „ни венцу царства ни многоценој багреници, јер је знао да и то са многим красотама света пропада и пролази“.[96] Необична епизода у којој архиепископ Сава васкрсава умрлог брата да би га замонашио открива, уз то, да аскеза није само инструмент богосазнања већ и предуслов светости владара.[97] У Србији се императив аскезе од краја XII века јавља, дакле, у два вида, као услов светости и као начело владарске идеологије.[98] Пример из Студенице привлачи пажњу будући да је овај захтев управо у програму уз престоле великог жупана и игумана први пут — истина, не сасвим — одвојен од личности и уздигнут у ексусиолошко начело. Јасно је, најзад, да се утицај архимандрита Саве на наше решење не може ограничити на његов удео у састављању живописа: напуштајући управљање једним крајем државе и одлазећи у манастир, он је први оживотворио *tob* и тако пружио пример и оцу и потоњим Немањићима. Не чини се, услед свега, пресмелом помисао да је студенички игуман, избором текстова и ликова смештених уз престоле, желео да брата и наследнике, преко својих заштитника, обавеже на подражавање идеала испуњеног у животима Симеона Немање и светог Јоасафа.

У структури се престони украс није током средњег века много мењао. Схема остварена у Студеници, са ликом трајног сопственика трона на источној страни носача куполе и ликовима заштитника привременог власника, понавља се и у Византији и у Србији независно од друштвиног профила поручиоца. Ослањање на вековима неговану праксу свакако је допринело да функционална целина из југозападног угла солеје сачува недељивост и на плану иконографије. Прилику за шири осврт на место Савиних идеја у повести престоног украса пружиће седиште студеничког игумана. За предмет овог рада довољно је подсетити да је хришћанско схватање „одуховљеног човека власти“,[99] истакнуто са обе стране Богородице Студеничке, спадало у општа места престоног програма. У Србији се његови одблесци срећу уз престоле поглавара цркве и државе и уз седишта старешина наших манастира. Живопис везан за архијерејски трон укључује алузије на врлине и побожност епископа, уз друго и на побожност мучеништва, па се у Жичи у жижи програма нашла тема Христових страдања и смрти на крсту, док украс уз седишта игумана укључује узоре настојатеља.[100] Не може се знати у којој је мери „одуховљени човек власти“ био као тема близак ауторима програма уз тронове српских суверена. Истакнута изнад краљевског престола у Дечанима, представа Луде и мудре девице (Мт 25, 1–13) открива, у сваком случају, да студеничко решење није остало усамљено у својој врсти. Композиција је устројена у складу с тумачењима приче: у горњем делу, у рају, приказаном у виду града, мудре девојке са упаљеним свећама стоје уз Христа, док су у доњем, испред затворене капије, остале неразумне девојке са угашеним свећама.[101] Популарна од позноантичких времена, прича о мудрим и неразумним девицама спада у групу есхатолошких парабола у којима се будући живот описује као крајњи циљ земаљског живота.[102] Долазак женика ноћу (Мт 25, 6), према већини тумача

---

[92] У прилог закључку да Сава, састављајући престони програм, жели да подсети на избор који је учинио бирајући између света материје и света духа нарочито јасно говоре текстови исписани на свицима пустињака Варлаама и његовог духовног сина царевића Јоасафа: чедо иωасафе ωстави тлѣное ц(а)р(ь)ство и пренмъ крстъ последꙋи х(ри)с(т)ꙋ и (се) вса ωставитъ и въл(а)дъствоую вл(а)д(ы)цѣ х(ри)с(т). Cf. Ђорђевић, *Натписи на свицима и књигама*, т. II. Поклапање ових навода с поруком на свитку Саве Освећеног опажа и И. Ђорђевић, *Представа светог Саве Јерусалимског*, 180, n. 69. За литературу о том виду култа светог Јоасафа cf. n. 80.

[93] На ово се мора помишљати утолико пре што се Сава (*op. cit*., 37, 159) већ у *Карејском типику* обраћа братији упозоравајући на начело аскетског живота: „Јер пут је кратак, браћо моја љубљена, којим ходимо. Дим је живот наш, пара, земља и прах; за мало се јавља а брзо нестаје.“

[94] *Требник*, превео Е. Чарнић, Крагујевац 1983, 162, 182, 225.

[95] О утицају ове доктрине на владарску идеологију код Срба, уз радове наведене у n. 80 и 91, cf. С. Марјановић-Душанић, *Владарска идеологија Немањића*, Београд 1997, 274–286; Поповић, *op. cit*., 54–58 (најпотпуније о изворима за култ Симеона Немање); Радујко, *Копорин*, *loc. cit*. (за Моравску Србију).

Разлоге због којих утицај *Књиге Проповедникове* на уобличавање схватања о владару аскети није у науци довољно истакнут треба тражити у околности да се и Сава и потоњи српски писци неретко ослањају на погребну стихиру. Ни осврт на програмску функцију текста са свитка Саве Освећеног није прилика за залажење у ово питање. Ваља, ипак, напоменути да је утицај тог дела Старог завета на мисао о владару Сави, бар посредно, био познат. Према *Књизи Проповедниковој* (1, 12 и 1,1), Проповедник је и сам *„цар над Израиљем“, тј.* „син Давидов, цар у Јерусалиму“ (*за предање* Соломон), због чега се његова књига повремено и описује као „принчевско огледало (cf. n. 89). Захваљујући, између осталог, управо томе, начело богосазнања (= аскезе) оставило је дубок траг у средњовековној лектири овога жанра. Да наша теза није без основа, открива и чињеница да је и *Роман о Варлааму и Јоасафу*, и у структури („Тежња царевића Јоасафа познању Бога“) и у идеји, озрачен утицајем *Књиге Проповедникове*.

[96] *Теодосије, op. cit*., 139.

[97] О аскези као предуслову светости владара Немањића: Марјановић-Душанић, *loc. cit*.; поводом светог Симеона cf. Поповић, *loc. cit*.

[98] V. supra, n. 89 и 91.

[99] Довољно је сравнити написе G. W. Bowersock, *From Emperor to Bishop: the Self-Conscious Transformation of Political Power in the Fourth Century* A.D., *Classical Philology* 81 (1986) 298–307, и H. Hunger, *Prooimion. Elemente der byzantinischen Kaiseridee in den Arengen der Urkunden*, Wien 1964, 49 ff.

[100] Радујко, *Епископски престо*, 247–263, 295–298.

[101] В. Р. Петковић, Ђ. Бошковић, *Манастир Дечани* II, Београд 1941, 102–103, T. XIV (В. Р. Петковић); Радујко, *Програм живописа око „Краљевског престола“*, 305–306; Б. Тодић, М. Чанак-Медић, *Манастир Дечани*, Београд 2005, 380, 384, 424 (Б. Тодић).

[102] B. Brenk, *Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends. Studien zur Geschichte des Weltgerichtsbildes*, Graz–Wien–Köln 1966, 51–54.

алузија на неочекиван долазак Страшног суда и позив на непрестану побожност и чистоту, према Роману Мелоду представља „правило владара“ и свих који управљају народом.[103] Разговор Стефана Немање са сопственом душом уочи абдикације и замонашења из пера његовог старијег сина, сем што потврђује да је и у Србији служила за грађење представа о побожном владару, даје повод и за закључак да се смисао њене појаве у програму дечанског краљевског трона није разликовао од поруке са свитка Саве Освећеног из Студенице:„Женик је пред вратима (Мт 25, 6) а ти ниси спремна. Чувај се да како не останеш с оне стране куцајући.“[104]

Остаци престола српских владара средњег века премашују као појава вредност коју имају сами за себе. Ма како ретки и обимом скромни, они су једини непосредни сведоци улоге духовних средишта у богослужбеном и јавном животу владара. Положај седишта у ентеријеру, склоп и материјал у ком је сто био израђен, све су то, између осталог, средства намењена оличавању владарског статуса, посредно и његовог места у цркви и улоге у повести спасења. Суд изнет поводом грађе у целини важи за Студеницу у већој мери него за друге изворе. Подаци добијени анализом разматраних лежишта усамљени су на тлу средњовековне Србије у упадљиво дугом раздобљу и, што је важније, стоје на почетку низа дела који, уз владарски, обухвата и игумански и епископски престо. Независно од тога шта се у овој области збивало до Стефана Немањића, решење засведочено остацима у југозападном углу солеје главног храма уједно је и типично и особено. Ужи положај трона неће се више поновити, као ни симбиоза владарског и игуманског седишта. Заузврат ће каснија пракса потврдити и појаву ложе као форме седишта и њену замисао и постављање трона на под у наосу храма и прилагођавање програма фреско-украса функцији места. За ширу повест трона занимљиви су и тип постројења и сликани украс, појава ложе јер потврђује да се у опреми трона јужноевропских владара, сем у Византији, Венецији и на Сицилији, могла видети и код Словена, док, кад је о живопису реч, пажњу привлачи да је у склопу украса главног знака владарског положаја истакнуто начело аскезе. Није неважно и што је расправа о једном питању ограниченог опсега пружила прилику да из непосредне близине осмотримо сложен сплет околности под којима настаје једно дело ове врсте и механизам ктиторског утицаја на његово уобличавање. Податак да је дистанца између владара и игумана пала у сенку односа између Саве и Стефана представља још један, чини се важан доказ да су се почетком 1207. године у Србији створиле прилике за приснији, на породичним везама заснован однос државе и цркве, док идеје укључене у фреско украс везан за седишта двојице Немањића отклањају и најмању сумњу да је тон престоном програму дао Сава, васпитаник Свете Горе. Истраживања студеничких престола великог жупана Стефана и краља Душана — рецимо на крају — откривају речитије но било који други наш споменик ове врсте да се прикупљањем случајно претеклих и успут саопштених података, упркос ненадокнадивим губицима, могу оцртати бар контуре једног круга извора од изузетне важности за низ области медиевистике.

---

[103] *Romanos le Mélode, Hymnes*, III, ed. J. Grosdidier de Matons, Paris 1965, 335; за одјек ексусиолошког тумачења приче у српској уметности: Z. Gavrilović, *Divine Wisdom as Part of Byzantine Imperial Ideology*, Зограф 11 (1980) 50–52.

[104] *Стефан Првовенчани, Сабрана дела*, 49.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ – REFERENCE LIST

Alföldi A., *Die Geschichte des Throntabernakels*, La nouvelle Clio 1–2 (1949–1950) 537–566.

Архиепископ Данило II, *Животи краљева и архиепископа српских. Службе*, red. Г. Мак Данијел, Д. Петровић, Београд 1988 (Arhiepiskop Danilo II, *Životi kraljeva i arhiepiskopa srpskih. Službe*, red. G. Mak Danijel, D. Petrović, Beograd 1988).

Bak J. M., *Medieval Symbology of the State: Percy E. Schramm's Contribution*, Viator 4 (1973) 33–63.

Беляев Д.Ф., *BYZANTINA: Очерки, материалы и заметки по византийским древностям*, Кн. II: *Ежедневные и воскресные приемы византийских царей и праздничные выходы их в храм Св. Софии в IX–X вв.*, Санктпетербург 1893; Кн. III: *Богомольные выходы византийских царей в городские и пригородные храмы Константинополя,* Санктпетербург 1906 (Beli͡aev D. F, *BYZANTINA: Ocherki, materially i zametki po vizantiĭskim drevnosti͡am*, Kn. II: *Ezhednevnye i voskresnye priemy vizantiĭskih t͡sareĭ i prazdnichnye vykhody ikh v khram Sv. Sofii v IX–X vv.*, Sanktpeterburg 1893; Kn. III: *Bogomol'nye vyhody vizantiĭskih t͡sareĭ v gorodskie i prigorodnye khramy Konstantinopoli͡a*, Sanktpeterburg 1906).

Beumann H., *Grab und Thron Karls des Großen zu Aachen*, in: *Karl der Grosse. Lebenswerk und Nachleben IV. Das Nachleben*, ed. W. Braunfels, P. E. Schramm, Düsseldorf 1967, 28–31.

Bowersock G. W., *From Emperor to Bishop: the Self-Conscious Transformation of Political Power in the Fourth Century* A.D., Classical Philology 81 (1986) 298–307.

Brenk B., *Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends. Studien zur Geschichte des Weltgerichsbildes*, Graz–Wien–Köln 1966.

Чанак-Медић М., *Архитектура прве половине XIII века II. Цркве у Рашкој*, Београд 1995 (Čanak-Medić M., *Arhitektura prve polovine XIII veka II. Crkve u Raškoj*, Beograd 1995).

Чанак-Медић М., *Једна претпоставка о Немањином надгробном споменику*, in: *Осам векова Студенице*. *Зборник радова*, Београд 1986, 167–168 (Čanak-Medić M., *Jedna pretpostavka o Nemanjinom nadgrobnom spomeniku*, in: *Osam vekova Studenice*. *Zbornik radova*, Beograd 1986, 167–168).

Чанак-Медић М., *Манастир Дечани. Саборна црква. Архитектура*, Београд 2007 (Čanak-Medić M., *Manastir Dečani. Saborna crkva. Arhitektura*, Beograd 2007).

Чанак-Медић М., Бошковић Ђ., *Архитектура Немањиног доба I. Цркве у Топлици и долинама Ибра и Мораве*, Београд 1986 (Čanak-Medić M, Bošković Dj, *Arhitektura Nemanjinog doba I. Crkve u Toplici i dolinama Ibra i Morave*, Beograd 1986).

Ћирковић С., Кораћ В., Бабић Г., *Студеница*, Београд 1986 (Ćirković S., Korać V., Babić G., *Studenica*, Beograd 1986).

Ћоровић-Љубинковић М., *Икона Богородице Студеничке. Ка проблему култа појединачних икона у средњовековној Србији*, in: *Осам векова Студенице*. *Зборник радова*, Београд 1986, 185–189 (Ćorović-Ljubinković M, *Ikona Bogorodice Studeničke. Ka problemu kulta pojedinačnih ikona y srednjovekovnoj Srbiji*, in: *Osam vekova Studenice*. *Zbornik radova*, Beograd 1986, 185–189).

Dagron G., *Empereur et prêtre. Étude sur le «césaropapisme» byzantin*, Paris 1995.

Доментијан, Живот светога Саве и *Живот светога Симеона*, прев. Л. Мирковић, red. Р. Маринковић, Београд 1988 (*Domentijan, Život svetoga Save* i *Život svetoga Simeona*, prev. L. Mirković, red. R. Marinković, Beograd 1988).

Dvornik F., *Early Christian and Byzantine political philosophy: origins and background*, Washington 1966.

Djobadze W. Z ., *The Donor Reliefs and the Date of the Church at Oški*, BZ 69/1 (1976) 39–62.

Ђорђевић И., *Натписи на свицима и књигама у најстаријем студеничком зидном сликарству*, in: *Осам векова Студенице*,

зборник радова, Београд 1986, 197–200 (Djordjević I., *Natpisi na svicima i knjigama i najstarijem studeničkom zidnom slikarstvu*, in: *Osam vekova Studenice, zbornik radova*, Beograd, 1986, 197–200).

Ђорђевић И., *Представа светог Саве Јерусалимског у студеничкој Богородичиној цркви*, in: *Студеница у црквеном животу и историји српског народа*, Београд 1987, 171–182 (= idem, *Студије српске средњовековне уметности*, Београд 2008) [Djordjević I., *Predstava svetog Save Jerusalimskog u studeničkoj Bogorodičinoj crkvi*, in: *Studenica u crkvenom životu i istoriji srpskog naroda*, Beograd 1987, 171–182 (= idem, *Studije srpske srednjovekovne umetnosti*, Beograd 2008, 171–182)].

Ђорђевић И., *Свети Симеон Немања као нови Јоасаф*, Лесковачки зборник 33 (1993) 159–166 [Djordjević I., *Sveti Simeon Nemanja kao novi Joasaf*, Leskovački zbornik 33 (1993) 59–166].

Djurić V. J., *«Le nouveau Joasaph»*, CA 33 (1985) 99–109.

Ђурић В. J., *Манастир Студеница – скинија српског народа*, in: *Благо манастира Студенице*, ed. В. Ј. Ђурић В. Ј., Београд 1988, 15–19 (Djurić V. J., *Manastir Studenica – skinija srpskog naroda*, in: *Blago manastira Studenice*, ed. V. J. Djurić, Beograd 1988, 15–19).

Ђурић В. J., *Свети Сава и сликарство његовог доба*, in: *Сава Немањић – свети Сава. Историја и предање*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1979, 248 (Djurić V. J. *Sveti Sava i slikarstvo njegovog doba*, in: *Sava Nemanjić – sveti Sava. Istorija i predanje*, ed. V. J. Djurić, Beograd 1979, 248).

Ђурић В. J., *Узори светога Саве*, Летопис Матице српске 455/3 (1995) 491–498 [Djurić V. J., *Uzori svetoga Save*, Letopis Matice srpske 455/3 (1995) 491–498].

Eames P., *Furniture in England, France and the Netherlands from the twelfth to the fifteenth century*, London 1977.

Fox M. V. *, What Happens in Qohelet 4:13–16*, Journal of Hebrew Scriptures 1 (1997) [у електронској форми].

Gavrilović Z., *Divine Wisdom as Part of Byzantine Imperial Ideology*, Зограф 11 (1980) 50–52.

Хоружий С. С., *К феноменологии аскезы*, Москва 1998 (Khoruzhiĭ S. S., *K fenomenologii askezy*, Moskva 1998.

Hunger, H. *Prooimion. Elemente der byzantinischen Kaiseridee in den Arengen der Urkunden*, Wien 1964.

Ивић П. Грковић М., *Дечанске хрисовуље*, Нови Сад 1976 (превод in: *Задужбине Косова*, Призрен – Београд 1987, 342) [Ivić P.. Grković M., *Dečanske hrisovulje*, Novi Sad 1976, 135–136 (prevod in: *Zadužbine Kosova*, Prizren – Beograd 1987, 342)].

Jolivet-Lévy Ch., *Présence et figures du souverain à Sainte-Sophie de Constantinople et à l'église de la Sainte-Croix d'Aghtamar*, in: *Byzantine Court Culture from 829 to 1204*, ed. H. Maguire, Washington 1997, 231–246.

Калић Ј., *Крунидбена места српских краљева – Петрова црква, Жича*, Историјски часопис 44 (1998) 77–87 [Kalić J., *Krunidbena mesta srpskih kraljeva – Petrova crkva, Žiča*, Istorijski časopis 44 (1998) 77–87].

Калић Ј., *Престо Стефана Немање*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор 53–54 (1987–1988) 21–30 [Kalić J., *Presto Stefana Nemanje*, Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor 53–54 (1987–1988) 21–30].

Калић Ј., *Српска краљевина у доба првих Немањића. Крунидбена места*, Наша прошлост 6 (2005) 9–14 [Kalić J., *Srpska kraljevina u doba prvih Nemanjića. Krunidbena mesta*, Naša prošlost 6 (2005) 9–14].

Калић Ј., *Стoлно место Србије*, Новопазарски зборник 12 (1988) 13–23 [Kalić J., *Stolno mesto Srbije*, Novopazarski zbornik 12 (1988) 13–23].

Кашанин М., Чанак-Медић М., Максимовић Ј., Тодић Б., Шакота М., *Манастир Студеница*, Београд 1986 (Kašanin M., Čanak-Medić M., Maksimović J., Todić B., Šakota M., *Manastir Studenica*, Beograd 1986).

Majeska G., *The Emperor in his Church: Imperial Ritual in the Church of St. Sophia*, in: *Byzantine Court Culture from 829 to 1204*, ed. H. Maguire, Washington 1997, 1–11.

Maksimović Lj., *L'idéologie du souverain dans l'Etat serbe et la construction de Studenica*, in: *Студеница и византијска уметност око 1200. године*, ed. В. Кораћ, Београд 1988, 44–45 (Максимовић Љ., *Владарска идеологија у српској држави и подизање Студенице*, *Студеница и политичка идеологија*, in: idem, *Византијски свет и Срби*, Београд 2009, 113–131).

Максимовић Љ., *О години преноса Немањиних моштију у Србију*, ЗРВИ 24–25 (1986) 437–442. [Maksimović Lj., *O godini prenosa Nemanjinih moštiju u Srbiju*, ZRVI 24–25 (1986) 437–442].

Мандић С., *Фебруарски датуми у Савиној повести о Светом Симеону*, in: idem, *Царски чин Стефана Немање*, Београд 1990, 25–7, 49–57 (Mandić S., *Februarski datumi u Savinoj povesti o Svetom Simeonu*, in: idem, *Carski čin Stefana Nemanje*, Beograd 1990, 25–7, 49–57).

Мандић С., *Последњи датум у Савиној повести о светом Симеону*, in: *Осам векова Студенице. Зборник радова*, Београд 1986, 175 (Mandić S., *Poslednji datum u Savinoj povesti o svetom Simeonu*, in: *Osam vekova Studenice. Zbornik radova*, Beograd 1986, 175).

Мандић С., *Сетите се Саве грешног*, in: idem, *Древник*, Београд 1975, 83–86 (Mandić S., *Setite se Save grešnog*, in: idem, *Drevnik*, Beograd 1975, 83–86).

Марјановић-Душанић С., *Владарска идеологија Немањића*, Београд 1997 (Marjanović-Dušanić S., *Vladarska ideologija Nemanjića*, Beograd 1997).

Марјановић-Душанић С., *Владарске инсигније и државна симболика у Србији од XIII до XV века*, Београд 1994 (Marjanović-Dušanić S., *Vladarske insignije i državna simbolika u Srbiji od XIII do XV veka*, Beograd 1994).

Michaelis H., *Der Thronbaldachin (Zum Verständnis eines Herrschersymbols)*, Berliner Byzantinische Arbeiten 5 (1957) 110–119.

Миљковић Б., *Житија светог Саве као извори за историју средњовековне уметности*, Београд 2008 (Miljković B., *Žitija svetog Save kao izvori za istoriju srednjovekovne umetnosti*, Beograd 2008).

Николајевић И., *Царски портрети јужне галерије цркве Св. Софије у Цариграду*, Историјски часопис 2 (1951) 81– 86 [Nikolajević I., *Carski portreti južne galerije crkve Sv. Sofije u Carigradu*, Istorijski časopis 2 (1951) 81– 86].

Олесницкий А., *Руководственные о Священном Писании сведения, из творений святых отцов и учителей Церкви*, Санктпетербург 1894 (repr. Москва 2002) [Olesnit͡skiĭ A., *Rukovodstvennye o Svi͡ashchennom Pisanii svedenii͡a, iz tvoreniĭ svi͡atyh otts͡ov i uchiteleĭ T͡serkvi*, Sanktpeterburg 1894 (repr. Moskva 2002)].

Петковић Д., Ђ. Бошковић, *Манастир Дечани* II, Београд 1941 (Petković V., Bošković Dj., *Manastir Dečani* II, Beograd 1941).

Поповић Д., *Гроб светог Симеона у Студеници*, in: *Осам векова Студенице. Зборник радова*, Београд 1986, 162–163 (Popović D., *Grob svetog Simeona u Studenici*, in: *Osam vekova Studenice. Zbornik radova*, Beograd 1986, 162–163).

Поповић Д., *Српски владарски гроб у средњем веку*, Београд 1993 (Popović D., *Srpski vladarski grob u srednjem veku*, Beograd 1993).

Поповић Д., *Светитељско прослављање Симеона Немање. Прилог проучавању култа моштију код Срба*, ЗРВИ 37 (1998) (= eadem, *Под окриљем светости. Култ светих владара и реликвија у средњовековној Србији*, Београд 2006, 27–40). [Popović D., *Svetiteljsko proslavljanje Simeona Nemanje. Prilog proučavanju kulta moštiju kod Srba*, ZRVI 37 (1998) (= eadem, *Pod okriljem svetosti. Kult svetih vladara i relikvija u srednjovekovnoj Srbiji*, Beograd 2006, 27–40)].

Поповић М., *Манастир Св. Варваре на Рељиној градини код Новог Пазара*, Саопштења 27–28 (1995–1996) 95–121 [Popović M., *Manastir Sv. Varvare na Reljinoj gradini kod Novog Pazara*, Saopštenja 27–28 (1995–1996) 95–121].

Радујко М., *Благослов и венчање великог жупана Стефана Немањића: структура, извори, символика и идеолошко-политичка стратегија обреда*, in: *Византијски свет на Балкану* II, ed. Б. Крсмановић, Љ. Максимовић, Р. Радић, Београд 2012, 252–283 [Radujko M., *Blagoslov i venčanje velikog župana Stefana Nemanjića: struktura, izvori, simbolika i ideološko-politička strategija obreda*, in: *Vizantijski svet na Balkanu* II, ed. B. Krsmanović, Lj. Maksimović, R. Radić, Beograd 2012, 252–283].

Радујко М., *Епископски престо у Србији средњег века*, Београд 2008 (непубликована докторска дисертација) [Radujko M., *Episkopski presto u Srbiji srednjeg veka*, Beograd 2008 (nepublikovana doktorska disertacija)].

Радујко М., *Катедрална намена и ентеријер Ђурђевих ступова: доње место и сапрестоље*, in: *Ђурђеви ступови и Будимљанска епархија. Зборник радова*, ed. Б. Тодић и М. Радујко, Беране–Београд 2011, 125–141 (Radujko M., *Katedralna namena i enterijer Djurdjevih stupova: donje mesto i saprestolje*, in: *Djurdjevi stupovi i Budimljanska eparhija. Zbornik radova*, ed. B. Todić i M. Radujko, Berane–Beograd 2011, 125–141).

Радујко М., *Копорин*, Београд 2006 (Radujko M., *Koporin*, Beograd 2006).

Радујко М., *Мермерни уломак са натписом „Стефан краљ четврти" из Студенице*, Наша прошлост 11 (2010) 67–84. [Radujko M., *Mermerni ulomak sa natpisom „Stefan kralj četvrti" iz Studenice*, Naša prošlost 11 (2010) 67–84].

Радујко М., *„Престо светог Симеона"*, Зограф 28 (2000–2001) 55–88 [Radujko M., *„Presto svetog Simeona"*, Zograf 28 (2000–2001) 55–88].

Радујко М., *Програм живописа око „Краљевског" престола*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1995, 301–306 [Radujko M., *Program živopisa oko „Kraljevskog" prestola*, in: *Zidno slikarstvo manastira Dečana*, ed. V. J. Djurić, Beograd 1995, 301–306].

Romanos le Mélode, Hymnes, III, ed. J. Grosdidier de Matons, Paris 1965, 335.

Rudman D., *A contextual reading of Ecclesiastes 4:13–16*, Journal of Biblical Literature 116/1 (1997) 57–73.

Schramm P. E., *Herrschaftszeichen und Staatssymbolik* I–III, Stuttgart 1954–1956.

Schramm P. E., *Lo stato post-carolingo e i suoi simboli del potere*, Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo 2 (Spoleto 1955) 163–168.

Соколова Г. И. М., *Мономахов трон. Царское место Успенского собора Московского Кремля*, Москва 2001 (Sokolova G. I. M., *Monomakhov tron. T͡sarskoe mesto Uspenskogo sobora Moskovskogo Kremli͡a*, Moskva 2001).

Соловјев А., *Појам државе у средњовековној Србији*, Годишњица Николе Чупића XLII (Београд 1933) 74–89 [Solovjev A., *Pojam države u srednjovekovnoj Srbiji*, Godišnjica Nikole Čupića XLII (Beograd 1933) 74–89].

Стефан Првовенчани, Сабрана дела, red. Љ. Јухас-Георгиевска, Т. Јовановић, Београд 1999 (*Stefan Prvovenčani, Sabrana dela*, red. Lj. Juhas-Georgievska, T. Jovanović, Beograd 1999).
Студенички типик. Цароставник манастира Студенице, ed. Т. Јовановић, Београд 1994 (*Studenički tipik. Carostavnik manastira Studenice*, ed. T. Jovanović, Beograd 1994).
Свети Сава, Сабрана дела, red. Т. Јовановић, Београд 1998 (*Sveti Sava, Sabrana dela*, red. T. Jovanović, Beograd 1998).
Татић-Ђурић М., *Студеничка Богородица Кириотиса*, in: *Осам векова Студенице. Зборник радова*, Београд 1986, 191–195 (Tatić-Djurić M., *Studenička Bogorodica Kiriotisa*, in: *Osam vekova Studenice. Zbornik radova*, Beograd 1986, 191–195).
Теодосије Хиландарац, Живот светога Саве, ed. Ђ. Даничић, прир. Ђ. Трифуновић, Београд 1973 (*Teodosije Hilandarac, Život svetoga Save*, ed. Dj. Daničić, prir. Dj. Trifunović, Beograd 1973).
Теодосије, Житије светог Саве, прев. Л. Мирковић, red. Д. Богдановић, Београд 1984 (*Teodosije, Žitije svetog Save*, prev. L. Mirković, red. D. Bogdanović, Beograd 1984).
Thomas J., A. Constantinides Hero, *Byzantine Monastic Foundation Documents* III, Washington 2001.
Тодић Б., *Ктиторска композиција у наосу Богородичине цркве у Студеници*, Саопштења 29 (1997) 35–45 [Todić B., *Ktitorska kompozicija u naosu Bogorodičine crkve u Studenici*, Saopštenja 29 (1997) 35–45].
Тодић Б.,, М. Чанак-Медић, *Манастир Дечани*, Београд 2005 (Todić B., Čanak-Medić M., *Manastir Dečani*, Beograd 2005).
Толстая Т. В., *Успенский собор Московского Кремля. К 500-летию уникального памятника русской культуры*, Москва 1979 [Tolstai͡a T. V., *Uspenskiĭ sobor Moskovskogo Kremli͡a. K 500-letii͡u unikal'nogo pami͡atnika russkoĭ kul'tury*, Moskva 1979].
Требник, превео Е. Чарнић, Крагујевац 1983 [*Trebnik*, preveo E. Čarnić, Kragujevac 1983].
Трифуновић Ђ., *Глагол работати у студеничком натпису из 1209. године*, Зограф 2 (1967) 6–7 [Trifunović Dj., *Glagol rabotati u studeničkom natpisu iz 1209. godine*, Zograf 2 (1967) 6–7].

Traces of the throne of grand *župan* Stefan Nemanjić and the fresco decoration of the main church of the monastery of Studenica

Milan Radujko

The subjects of this paper are the bases of a structure which are preserved in the floor next to the south-western support of the dome of the katholikon in the monastery of Studenica and on the garland of skirting on this same pilaster. The first group consists of four indentations, approximately square or rectangular in shape, cut into the floor slabs so that they form a rectangle oriented towards the east, and the other – two cuts, one in the form of a base (in the middle) and the other in the form of a notch (eastern half), made on the garland of the northern side of the pilaster. Proceeding from the positions of the bases and a line by Theodosius, in which the author of the Life of St. Sava of Serbia, when describing two events in connection with the miracle of myrrh flowing out of the grave of the venerable Simeon (Nemanja), wrote that the grand *župan* Stefan Nemanjić stood “close to the grave of his venerable father” in other words “in the front near his father’s grave,” the author concluded that these were the bases of the ruler’s throne. The appearance of the bases and their position served as the starting point for the reconstruction of the “ruler’s place” in the form of a lodge, which was confirmed in medieval Serbia in the equipment of the throne of the arch-hierarchs (Holy Apostles in Peć, St. Barbara at Reljina Gradina near Novi Pazar, and probably Djurdjevi Stupovi near Berane). The relation of the bases in the floor and of those on the garland permitted the designing of a special structure above the ruler’s throne, as well as above the seat of the heugomen of Studenica. A series of details collected by observing the garland of the marble plating and fresco mortar above it tells us that the installation was prepared before the painting of the main church (1208/1209) and put in place after it. In Serbia, church thrones of church and state dignitaries stood in front (to the east) of the western pair of pilasters (Patriarchate of Peć, Dečani…). Thus, special attention was paid to the quest for the reasons why the ruler’s throne in Studenica was located in a position in which it is not found elsewhere, to the side of the seat of the *hegoumenos* of Studenica, located in literature next to the eastern side of the pilaster, especially because the pilaster is in the place where it is usually found. The author is prone to interpreting the unusual positioning of the thrones of the ruler and of the *hegoumenos* one next to the other, in light of the conviction that the superior of Studenica, at the time when the throne of the grand *župan* Stefan was carved, was his brother, Archimandrite Sava Nemanjić, and of the testimonies of that time about the relation of the sons of Stefan Nemanja as the relation of the state and church, in light of the theory of diarchy. An additional reason was found in the circumstance that Stefan and Sava were referred to as “co-rulers”.

The other half of the paper is dedicated to the text on the scroll of St. Sabas the Sanctified, depicted on the northern side of the pilaster, directly above the throne. Unlike the interpretations so far, which placed emphasis on the close proximity between the figure of St. Sabas and the grave of Simeon Nemanja (neighbouring, western bay), the author of the paper believes that the decisions of the author, besides the grave, were influenced by the proximity of the throne. The author of the paper has found grounds for this, on the one hand, in the place the funeral stichera and the ideas incorporated into it at the end of the twelfth and the start of the thirteenth century occupied in the ideology of the Serbian rulers, in the notion of the monk ruler as the ideal ruler and, on the other, in the fact that this notion had a very important place in Studenica also in the programme next to the throne of Archimandrite Sava. Bearing in mind the latter, the author, finally, concluded that the “throne programme” from the first zone of the south-western pilaster beneath the dome (Mother of God of Studenica and St. Barlaam, Joasaph and Sabas the Sanctified) did not refer only to the seat of Archimandrite Sava, as is believed, but also to the thrones of the *heugomenos* and of the ruler.

The wall-paintings of Saint Constantine at Missochori.
New evidence concerning middle Byzantine Nissyros, Greece*

Angeliki Katsioti, Nikolaos Mastrochristos**
4th Ephorate of Byzantine Antiquities, Rhodes, Greece

UDC 75.052.033(495.86)»11/13»
930.271=14'04
DOI 10.2298/ZOG1236065K
Оригиналан научни рад

Στους εραστές της Νισύρου
και στον φύλακα άγγελό της,
Γιώργο Σακελλαρίδη

The complex of the churches of Saint Constantine and Saint Mamas is located at Missochori, close to the capital of the island of Nissyros, Greece. The first church preserves wall-paintings dated to the end of the twelfth century, shared donation of two monasteries/churches. The paintings are partly repainted, probably in 1318/1319. Both the murals and the two inscriptions of the church provide new evidence concerning mediaeval Nissyros.

Key words: twelfth century, Byzantine wall-painting, Nissyros-Greece, inscriptions, 1318/1319.

INTRODUCTION

The church of Saint Constantine[1] is located in a verdant slope in the region called Missochori, close to the settlement of Mandraki, capital of the island of Nissyros. In a close and uncertain date, not long after the initial construction of the church, a second one, smaller in dimensions was annexed, probably a chapel dedicated today to Saint Mamas. This has no separate entrance as she shares the same wall, namely the north, with the church of Saint Constantine thus communicating through a rectangular gateway with the first building. Both churches are single aisled and barrel vaulted (Fig. 1), built with rubble masonry and have semicircular apses built within the thick east wall.

The church of Saint Constantine still preserves the low-height screen while a continuous bench runs along the walls of the nave, being interrupted only by the entrance and the doorway of the chapel. The floor of the church is laid with uneven flagstones. The masonry incorporates numerous ancient and early Christian *spolia*, and a further number are stored inside the church (Fig. 2).

The painted decoration is limited to the conch of the apse of Saint Constantine. Apparently, for obscure reasons, the walls of the nave and the chapel of Saint Mamas were never painted, although they had received a lime plaster coating. The frescoes of the apse were first mentioned in an earlier article discussing the painting of the twelfth century in the Dodecanese.[2] We strongly believe, though, that the church and its murals deserve further study in conjunction with the accompanying inscriptions.

The conch of the apse is decorated with the figure of the Virgin Enthroned, of the Hodegetria type, flanked by two archangels dressed in imperial costumes. Underneath the Virgin and between the two archangels spreads a frieze of tendrils with palmettes, while on the extrados of the apse few fragments from a red draped decorative band can still be seen (Fig. 3).

The head of the Christ-child, in the *al secco* technique, probably belongs to a separate, later painting phase. We believe that the poor quality of the plaster from the first phase led to its renovation, probably during the byzantine period. The painting must have deteriorated due to fungal spread on the surface of the rather poor quality plaster, most probably developed because the apse of the church is half-buried on the outside, in combination with the high sulphur content in the atmosphere coming from the nearby volcano. All these factors may have resulted in the extensive destruction of the fresco in the hemicycle, so that today a few fragments only are visible. The space between the throne and the left archangel is occupied by a fragmentary inscription in capital letters, while another miniscule inscription is located in the undecorated surface under the conch and the tendrill motif frieze.

From the depiction of the Virgin Hodegetria only few faint fragments can be discerned today, in contrast to the better preserved head and left leg of the Christ and the

---

* We would like to thank our friends and colleagues Anna-Maria Kasdagli, Kalliopi Bairami, Fotini Zervaki, Konstantia Kefala, Ioanna Bitha and Prodromos Papanikolaou for the discussions upon the problems of this study. We also thank our friend-conservator of works of art of the 4th Ephorate of Byzantine Antiquities, Fotis Sidiropoulos for his observations concerning the technical features of the paintings. Finally, we are indebted and grateful to Mrs. Marica Šuput, the professor of the University of Belgrade, for the encouragement on publishing the present study.

** gelikatsioti@gmail.com; nmas1982@gmail.com

[1] The church of St. Constantine is mentioned in: S. Kentrēs, *Οι εκκλησίες και τα ξωκκλήσια της Νισύρου*, Νισυριακά 8 (1982) 79; I. Volanakēs, *Βυζαντινές και μεταβυζαντινές τοιχογραφίες της Νισύρου*, Νισυριακά 11 (1990) 104–105; A. Katsiōtē, Th. Archontopoulos, *Το παρεκκλήσιο της οικογένειας των Αρμενόπουλων στη Ρόδο του 12ου αιώνα*, in: *Ρόδος. 2.400 χρόνια. Η πόλη της Ρόδου από την ίδρυσή της μέχρι την κατάληψη της από τους Τούρκους (1523)* II, Athens 2000, 381–382. Also v. A. Katsiōtē, H. Papavasileiou, *Η παλαιοχριστιανική και βυζαντινή Νίσυρος*, in: *Νίσυρος. Το νησί του Πολυβώτη*, Επτά ημέρες - ένθετο Καθημερινής (Athens 22. 7. 2001) 6; A. Katsioti, *From the Early Christian Period to Modern Times*, in: *Islands off the Beaten Track. An Archaeological Journey to the Greek Islands of Kastellorizo, Symi, Chalki, Tilos and Nisyros* (catalogue), Athens 2011, 320–321; S. Orsarēs, *Οι τοιχογραφημένοι ναοί της Νισύρου* (unpublished essay), Thessaloniki 2012, 30–32.

[2] Katsiōtē, Archontopoulos, *op. cit.,* 381–382.



Fig. 1. Nissyros, Churches of Saints Constantine and Mamas. View from the southwest

two flanking archangels. The archangel on the right side of the Virgin is wearing an ankle-length orange-red *divitision* with sewn bands visible on the left upper arm, the hem decorated with a series of asymmetrical, square and arched panels (Fig. 4). The panelled *loros* draped around the torso over this is encrusted with pearls and the squares are filled with X-shaped patterns in alternating red and white. A combination of both is used for the *epimanikon*. On his feet the angel is wearing pointed red shoes also encrusted with pearls. In his right hand he holds and orb painted with a cross mounted on two steps accompanied by the arcronyms *Ι(ησούς) Χ(ριστός) Υ(ιος) Θ(εού)*[3] and in his left a scepter.

The second archangel, in a better state of preservation than the first, broadly shares the iconographic features mentioned above (Fig. 5). He also has an elongated figure; the long curly hair covering the ears is tied at the nape of the neck. The orb in his right hand shows only the cross, because the letters may have flaked off. His apparel preserves the scroll embroidery on the broad superhumeral which is edged round the neck with a double row of pearls, just like the edge of his cuff. The design of his panelled loros varies slightly and its underside, showing on the right arm, is decorated with a scroll motif and edged with a pattern in pearls. A repeated S motif is prominent on the *divitision*.

THE ICONOGRAPHY

The depiction of the Virgin Hodegetria escorted by the archangels in the conch of the apse is a very popular subject during the middle byzantine period;[4] this is borne out from the mural decoration of the *bema*, where it prevailed throughout the Byzantine Empire and beyond its frontiers.[5] Although few examples have survived from the mural decoration of that period in the Dodecanese, it is believed that this subject would have been one of the most favoured. Two rather contemporary examples must be mentioned here, the conch decoration in the chapel of the Virgin at Patmos,[6] which has been dated between 1176 and the end of the twelfth century, and the decoration in the cave church of the Virgin at Evlos[7] near Lindos, dated to the late twelfth – early thirteenth century. Henceforth, throughout the thirteenth century the main theme for the apse decoration was that of the *Deesis*, with few exceptions.[8]



Fig. 2. Nissyros, Saint Constantine. Inside view of the church

The depiction of the archangels dressed in imperial apparel and the loros costume and holding the imperial *insignia,* namely the orb and the scepter-labarum, has a long tradition in art since the early Christian era. Their iconography, either imitating the imperial one, or influenced by the personifications of Rome – Constantinople or the Victories on the consul tablets, has already been the subject of a thorough study,[9] along with the symbolic significance this tradition acquired during the Middle Byzantine period, particularly from the ninth century onward.[10] In the Nissyros church the painter copies his prototypes and distorts them; the way the loros is draped round the torso and shoulders and the complete misunderstanding of the underside of the richly decorated loros on the hand holding the orb in the angel to the Virgin's

[3] For the acronym v. Ch. Walter, *The Iconography of Constantine the Great, Emperor and Saint*, Leiden 2006, 163, with references.

[4] Ch. Ihm, *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts*, Wiesbaden 1960.

[5] This theme was popular throughout the Byzantine Empire; v., respectively, for Cappadocia, C. Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et de ses abords,* Paris 1991, 14, 65–66, 92, 93, 116, 131, 201, 256, 287, 291, 301, 303, 332–333, and, for the Greek mainland, S. Pelekanidēs, *Άγιοι Ανάργυροι Καστοριάς*, in: S. Pelekanidēs, M. Chatzēdakēs, *Καστοριά*, Athens 1984, 30, fig. 7.

[6] H. Kollias, *Οι τοιχογραφίες*, in: *Οι Θησαυροί της Μονής Πάτμου*, ed. Α. Δ. Κομίνης, Athens 1988, fig. 11, 12.

[7] Katsiōtē, Archontopoulos, *op. cit.*, 380, pl. 155a.

[8] For the Dodecanese island group v. Th. Archontopoulos, *Ο ναός της Αγίας Αικατερίνης στην πόλη της Ρόδου και η ζωγραφική του ύστερου μεσαίωνα στα Δωδεκάνησα (1309–1453)*, Athens 2010, 83–84.

[9] Cf. M. G. Parani, *Reconstructing the Reality of Images. Byzantine Material Culture and Religious Iconography (11th–15th centuries)*, Leiden–Boston 2003, 42.

[10] *Ibid.*, 46–47, n. 155.

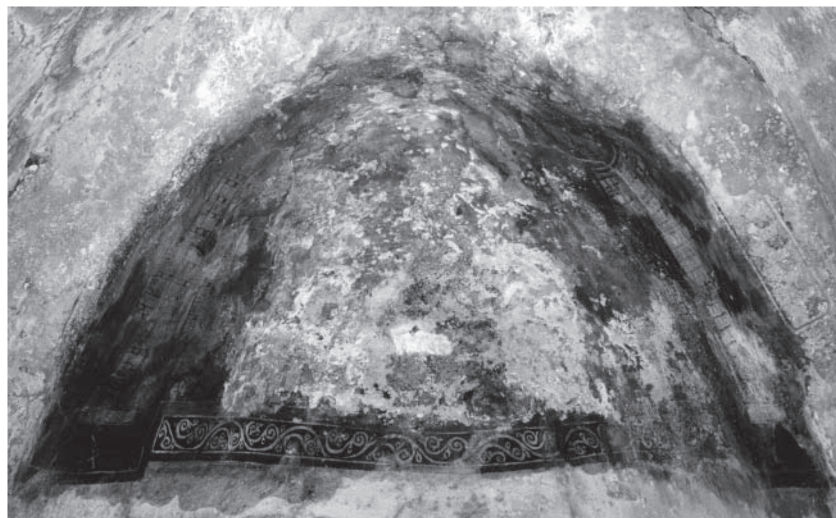


Fig. 3. Nissyros, Saint Constantine.
The half barrel vault of the apse

left prove this.[11] In all probability the artist could have drawn from works of art like the *Ms Coislin 79* (1071–1081),[12] the painted decoration of Saint Anargyroi at Kastoria (c. 1180)[13] or the Virgin's chapel at Patmos,[14] where the spread underside of the *loros* is decorated in a similar manner.

The plain tendril that decorates the frieze between the two archangels is one of the most commonly used ornamental patterns throughout the Middle Byzantine period, and persists in the centuries following in a number of variants.[15]

INSCRIPTIONS

A. The inscription on the left side of the Virgin consists of nine lines written in white paint on the green and blue of the background (Fig. 6).

ΟΥ	ου
. ΑΥΤΟΥ ΝΗ	.αὐτοῦ ΝΗ
.. ΤΙC ΔΙ	… τῆς Δι
ΑΒΑΤΗΝ	αβατην
ΗC ΤΕ ΙC	ἧς τὲ εἰς
ΕΞΩΔΟΥ	ἐξόδου
ΤΟ ΔΗΜΙΡΟ	τὸ δίμοιρο(ν)
ΤΟΥ ΜΕΛΗΤΟ	τοῦ Μελίτω
ΝΟC ΤΟ ΤΡΙΤΟΝ.	νος τὸ τρίτον

The last lines of this dedicatory inscription refer, obviously, to the donation for the painting of the church. The bad state of preservation of the painting hinders any attempt for more elaborate conclusions. The text provides us with the information that the painting was realized with two-thirds (*to dimoiron*) of the cost covered by *Diavatini Διαβατηνή*, *το δίμοιρον*,[16] and the remaining third (*to triton*) by *Meliton*. It is also possible that the two letters *NH* should be referring to the artist's name.

According to the text of the inscription two more churches are attested that existed in Nissyros before the foundation of Saint Constantine. The first is the Virgin Diavatini, which is easily identified with the monastery dedicated to the Virgin[17] located near the peak of the mountain Diavatis, while the second one, that of Meliton is a so far an unidentified monastery or church.[18]

The above inscription provides the only, so far, known testimony of a shared donation from two monasteries for the decoration or the founding of a chapel. Taking into account the inscription's unique content, no comparison can be found



Fig. 4. Nissyros, Saint Constantine. Angel

to other known inscriptions, which mention separate individuals and the proportion of their material support to the founding or the decoration of a church.[19] Moreover, we think that the inscription of Saint Constantine, besides the implication of dependence from the Diavatini and Meliton monasteries, may be an oblique reference to property ownership as, in other cases such as the Virgin Hodegetria at Mystras,

[11] It should be mentioned however, that this feature can be observed in the murals of high artistic merit in the Virgin at Patmos (cf. A. K. Orlandos, *Η αρχιτεκτονική και αι βυζαντιναί τοιχογραφίαι της μονής του Θεολόγου Πάτμου*, Athens 1970, pl. 26) and in the murals at Evlos (cf. Katsiōtē, Archontopoulos, *op. cit*., pl. 155a).

[12] Cf. Parani, *op. cit.*, 47, fig. 26.

[13] Pelekanidēs, *Άγιοι Ανάργυροι Καστοριάς*, 30, fig. 7.

[14] Orlandos, *op. cit.*

[15] For more examples v. S. Kalopissi-Verti, *Die Kirche der Hagia Triada bei Kranidi in der Argolis (1244). Ikonographische und stilistische Analyse der Malereien*, München 1975, 229–231. Also v. L. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo. Les fresques de Saint-Georges el la peinture byzantine du XII^e siècle,* Bruxelles 1975, 312–318.

[16] Cf. H. G. Liddell, R. Scott, *A Greek-English Lexicon* I, Oxford 1951, 431.

[17] For the church v. N. Koumentos, *Τα μοναστήρια της Νισύρου*, Νισυριακά Χρονικά 17 (1975) 19; I. Volanakēs, *Συμβολή στην έρευνα των χριστιανικών μνημείων της Νισύρου*, Νισυριακά 12 (1993) 319–321; idem, *Βυζαντινές και μεταβυζαντινές τοιχογραφίες της Νισύρου*, 105; Orsarēs, *Οι τοιχογραφημένοι ναοί*, 54–57.

[18] V. further infra.

[19] For the categories of inscriptions v. S. Kalopissi-Verti, *Dedicatory Inscriptions and Donor Portraits in Thirteenth-century Churches of Greece*, Wien 1992, 23–46.



Fig. 5. Nissyros, Saint Constantine. Angel



Fig. 6. Nissyros, Saint Constantine. Dedicatory inscription

the dependencies of the church bearing the inscription are mentioned instead.[20] Also, we cannot exclude the possibility that this short text might copy part of an official document or a written act, as is known from later examples.[21]

B. The undecorated surface of the plaster in the conch, on the north side and below the band with the tendril, bears another inscription in a cursive hand written with charcoal, in a single line (Fig. 7):

Καὶ τ(οῦ) τέκν(ου) αὐτ(οῦ) Ἰωάνν(ου) μ(η)ν(ὶ) Ὀκ(τ)ο-(βρίῳ) ἐν ἔτ(ει) στωκζ (ἰ)νδ(ικτιῶνος) β.

This inscription is an invocation on behalf of a man, whose name isn't mentioned, and his son Ioannes. The name of the month is accompanied by the *anno mundi* year 6827, corresponding to AD 1318/1319. At the end there is the abbreviation of the word indiction and close to it the number of the indiction year which is only partly legible. Given that the year 1318/1319 corresponds to the second year of the indiction, we have restored the missing number with the letter β.

The scripture is rather delinquent. The scribe adds abbreviated words over or under in the fashion of contemporary manuscripts.[22] Despite the fact that that the text is incomplete (one would expect it to be the ending of an invocation), surviving evidence does not allow us to maintain that the previously empty space above once bore its beginning. The importance of this inscription is the reference to a date, 1318/1319, which permits the assignment of a more secure dating to the surviving fragments of the second painting layer.

STYLE

The fresco decoration of the fist layer has been dated to the late twelfth century, but with little reference to its derivation and relationship with other works of the region. Its characteristics, such as the indifference to the modelling of the human body, the vivid colours, the flat drapery and the general absence of any sense of monumentality, make it clear that this is a provincial work dryly copying the late Comnenian style. The key monument of the region, the chapel of the Virgin at Patmos, is of course the prerequisite for the murals of St. Constantine. It appears that even in the higher quality monuments of the area, that is, those of the Virgin at Patmos[23] or the Armenopoulos' chapel at Agisandrou Street in the medieval town of Rhodes,[24] the refined comnenian stylistic trends adopted from the aristocratic or upper classes were gradually transformed to an ambitious but provincial variant of their prototypes. The mediocre quality monuments, like the church of St. Constantine, are characterized by the adjustment of these main stylistic principles under the influence of a different approach. In the Nissyros example the rather fleshy faces of Patmos have been abandoned for a modelling reminiscent of a mask (Fig. 8). This linear and dry late Comnenian style that develops in a mannerist way during the last quarter of the twelfth century can be traced in other contemporary monuments that are unable to keep up with the artistic current. An almost unknown example is the murals of the late twelfth – early thirteenth century of Saint

[20] See the inscriptions on the columns of the *catholicon* of the Virgin Varnakova at Naupaktia, where among other things, there is information about the *metochia* and landed property of the monastery: S. Kalopissi-Verti, *Church Inscriptions as Documents. Chrysobulls – Ecclesiastical Acts – Inventories – Donations – Wills*, Δελτίον ΧΑΕ 24 (2003) 84, with bibliography.

[21] *Ibid*., 79–88.

[22] V. the Venetus *Marc. Gr. 398*, of the year 1315: E. Mioni, *Εισαγωγή στην Ελληνική παλαιογραφία,* Athens 1979^{2}, pl. XXII.

[23] Kollias, *op. cit.*, fig. 11, 12.

[24] Katsiōtē, Archontopoulos, *op. cit.*, pl. 152c.

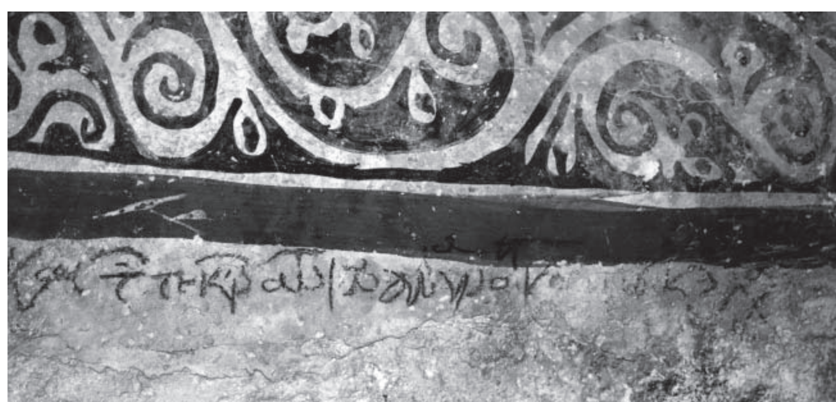


Fig. 7. Nissyros, Saint Constantine. Inscription

Filonas at Agridia, Rizokarpaso Cyprus.[25] The full length figures of the saints are characterized by an abstract and rather *retardaire* expression, while a green shadow is used to designate the voluminous contour of the faces. Similar angular contours, outlining elongated faces, are encountered in monuments of the late twelfth century, such as the mounted Saint George from the first layer in the Virgin at Axos Mylopotamou on Crete.[26] Based on the above we assume that the end of the twelfth century, and more particularly the murals from the chapel of the Virgin at Patmos, should be used as a *terminus ante quem* for the dating of the murals of Saint Constantine at Missochori.

The few surviving frescoes from the twelfth century in the Dodecanese mostly consist of fragmentary and incomplete programs, and have been discussed only superficially[27] with the exception of the Patmos monastery, the only extensively preserved iconographic program, which has been studied and published in detail. The Virgin fresco of St. Constantine, although loosely associated with these examples, cannot possibly bear any close comparison with them.

The oversize Christ from the second layer (Fig. 9) is depicted as a child rather than as a baby or toddler. His head is oval, with emphasized cheeks; in his ecstatic eyes the pupil is highlighted not only by its large size, but also by the shading of the eye cavity and the black colour of the well-drawn arched eyebrows. The slightly aquiline and broad nose has a rounded tip without a clear indication of the nostril, while the upper lip is thinner and more angular than the lower. At the base of the semidome, on the red partition strip of the decorative band, the left foot is still visible, clad in a dark sandal.

The dating of the Christ's head could possibly be linked, as already mentioned, to the second inscription of 1318/1319 written with charcoal at the base of the conch. It is characterized by its bold, dark outline and the absence of highlights. The shading is handled in a painterly manner, with darker tones of the same colour. The intense contours recall murals dated to the late thirteenth century, such as those of St. Anne Kalliotissa at Vathy on Kalymos.[28] The prosopographical features of Christ, almost round-faced, have affinities with the fourth layer from the Armenopoulos's chapel in the medieval town of Rhodes, dated to the second decade of the fourteenth century.[29] Further similarities with this obviously superior work are to be seen in the handling of the eyebrows and nose, which occurs, along with the shading of the lower lip, on the Christ child of the Virgin Hodegetria in St. George at Lambra, Asklipeio, on Rhodes (first half of the fourteenth century).[30] As far as other technical or prosopographical details are concerned, such as the bold contours and the overall rendering of the nose, cheeks and lips, the



Fig. 8. Nissyros, Saint Constantine. Angel (detail of Fig. 5)

Christ of St. Constantine could be compared to murals of the first decades of the fourteenth century from Crete, such as St. George at Cheliana Mylopotamou (1319),[31] the Nativity at Drymisko (1317/1318)[32] or the Virgin at Kissos Mylopotamou (1319),[33] all works of the painter Michael Veneris, or from the Peloponnese, such as Saint John Prodromos at Zaraphona (first quarter of the fourteenth century).[34]

HISTORICAL BACKGROUND – THE CHURCHES OF DIAVATINI AND MELISSINI

Historical sources for the middle byzantine period on Nissyros are scarce. At the end of the tenth or at the beginning of the eleventh century demographic changes caused the establishment of a new diocese,[35] which was an important landmark in the history of the island, given that from the eighth till the eleventh no other information is available. Abbot Daniel of Kiev, who visited Nissyros in 1106/1107, offered only little information, writing that the island was

---

[25] A. Papageorghiou, *Christian Art in the Turkish-Occupied Part of Cyprus*, Nicosia 2010, 353, fig. 1. After the occupation of the north part of the island by the Turks the state of the murals is unknown.

[26] I. Spatharakis, *Byzantine Wall Paintings of Crete II. Mylopotamos Province*, Leiden 2010, 94, fig. 103.

[27] Katsiōtē, Archontopoulos, *op. cit.*, 381–382. For the frescoes of Virgin Phaneromeni v. A. Katsiōtē, *Οι παλαιότερες τοιχογραφίες του Αγίου Γεωργίου του Πλακωτού στη Μαλώνα της Ρόδου. Παρατηρήσεις στην τέχνη του 11ου αιώνα στα Δωδεκάνησα*, Δελτίον ΧΑΕ 23 (2002) 116; eadem, *Saint Kyriaki*, in: *Islands Off the Beaten Track*, Nos. 141, 417.

[28] Th. Archontopoulos, *Οι βυζαντινές τοιχογραφίες της Αγίας Άννας στο Βαθύ Καλύμνου*, in: *Κάλυμνος. Ελληνόρθόδοξος ορισμός του Αιγαίου*, Athens 1994, 387–409, fig. 3, 4, 7.

[29] Archontopoulos, *Ο ναός της Αγίας Αικατερίνης στην πόλη της Ρόδου*, 222, fig. 47.

[30] *Ibid.*, fig. 48.

[31] I. Spatharakis, *Dated Byzantine Wall Paintings of Crete*, Leiden 2001, fig. 43, 46.

[32] P. Varthalitou, *Παρατηρήσεις στον τοιχογραφικό διάκοσμο του ναού της Γέννησης της Θεοτόκου στο Δρυμίσκο Αγ. Βασιλείου*, in: *Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου "Η πρώην επαρχία Αγίου Βασιλείου Ρεθύμνου από την αρχαιότητα έως σήμερα" (19.–23. X 2008)*, vol. 2 (in print).

[33] A. Fraidakē, *Οι τοιχογραφίες του ναού της Παναγίας στον Κισσό Αγ. Βασιλείου*, in: *Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου "Η πρώην επαρχία Αγίου Βασιλείου Ρεθύμνου», vol. 2* (in print).

[34] N. B. Drandakēs, *Ο σπηλαιώδης ναός του Άι-Γιαννάκη στη Ζαραφώνα*, in: *Ευφρόσυνον, Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη* I, Athens 1991, pl. 70a.

[35] E. Malamut, *Les îles de l'Empire byzantin, VIII^e–XII^e siècle*, Paris 1988, 146, 349.

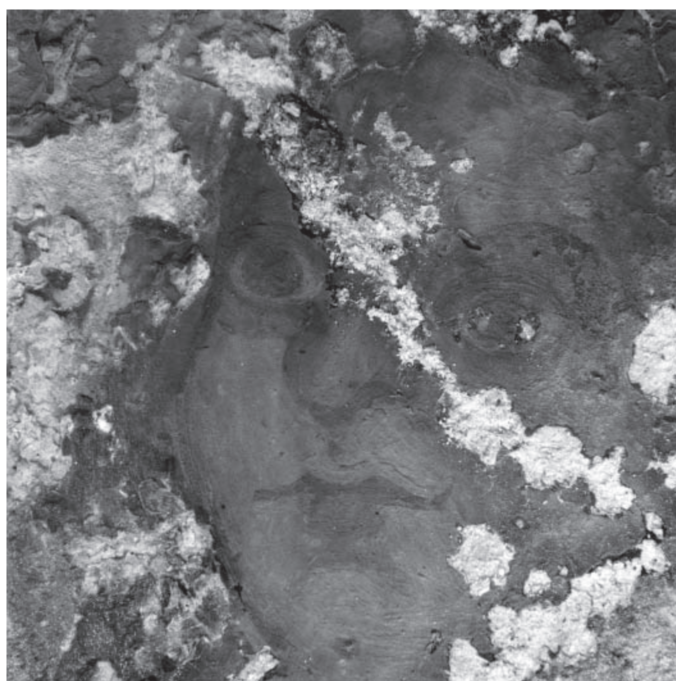


Fig. 9. Nissyros, Saint Constantine. The Christ (detail)



Fig. 10. Nissyros, Virgin Diavatini. View from the southwest

fertile and well inhabited.[36] Nevertheless, the aforementioned demographic changes that led to the establishment of the diocese must have occurred before the middle of the twelfth century, because the Arab geographer and traveler Edrisi simply discribes Nisyros as just an inhabited, in contrast to other islands which he considers populous, or more populous.[37] The discussion focusing on the middle-Byzantine monuments of Nissyros, such as the marble sanctuary screen of the *catholicon* of Spiliani monastery, dated to the end of the eleventh century,[38] allows us to think that these monuments are evidence for building and artistic activity that must be related, directly or indirectly, with the establishing of the diocese.

Going back to the oldest inscription of Saint Constantine it is interesting to trace back the existence of the other two churches on Nissyros by the end of the twelfth century, which were responsible for the decoration of the conch. The monastery of Diavatini (Fig. 10),[39] is mentioned again in a later document of 1783, treasured in the monastery of Spiliani, where the renovation of the church of Diavatini by a certain Nikolaos, son of the priest Constantine, is mentioned. This Nikolaos settled there himself and started cultivating the lands close to St. Panteleemon in the neighboring area of Lakki.[40] The fragments of a fresco decoration preserved on the intrados of an arch in the north wall of the church have been dated to the eighteenth century[41] and should be related to this renovation. This phase covered, to an uncertain extent, an older one probably Byzantine in date, which was recently discovered in an investigation *in situ*. As an aside, it should be mentioned that, if the chronology of the surviving painting fragments of the Diavatini is correct, this layer, associated with murals of the monasteries of St. John Prodromos of Arma and the Virgin at Siones[42] and, we believe, denoting connections of dependency between them, should give their murals a slightly earlier dating as well.[43]

It is also of interest that, according to the aforementioned document of 1783, the Virgin Diavatini is mentioned as a *metochion* of the Virgin Spiliani. It must remain an open question whether, at the end of the twelfth century, when the church of St. Constantine was decorated, the monastery of Diavatini was already a *metochion* of Spiliani, and if this also was the case with the monastery of Meliton, as indicated by the connections implied by the inscription.

Unfortunately, little has survived of the Byzantine construction phase at Diavatini, besides the traces of the early mural layer. Of the church, part of a broader monastic compound, only the wide apse of the *bema* with its irregular masonry still exists, incorporated into the later. Also, the lower parts of the south wall of the present nave, built with ancient *spolia* with tiles inserted between the joints, is obviously older in date. This should be considered as the middle byzantine phase, since the surviving remains cannot be taken as evidence for the existence of an early-Christian church.[44] Unhappily, in the mid-twentieth century, the second (after the documentt of 1783) thorough remodelling of the church and its annexes took place, denying us the possibility of further study.

The identification of the second ecclesiastical building mentioned in the inscription is problematic. However, the investigation of the toponyms of Nissyros along with on

---

[36] Although his information refers to Tilos, essentially it deals with Nissyros, v. *Itinéraires russes en Orient*, ed. B. de Khitrowo, Genève 1889, 8.

[37] P. A. Jaubert, *La géographie d'Edrisi*, Amsterdam 1975, 21–128.

[38] A. Katsiōtē, H. Papavasileiou, *Μεσοβυζαντινή γλυπτική στη Λέρο και τη Νίσυρο*, Δελτίον ΧΑΕ 23 (2002) 130.

[39] It should be mentionned that the name Diavatini could possibly be connected to the Diavatinoi family. For the family cf. J.-C. Cheynet, D. Theodoridis, *Sceaux byzantins de la collection D. Theodoridis. Les sceaux patronymiques*, Paris 2010, 82–83.

[40] *Σπηλιανής Αρχείον. Ανέκδοτα Έγγραφα (1718–1950) της Ιεράς Μονής Παναγίας Σπηλιανής Νισύρου,* vol. A. (1719–1909), Athens 1999, 50, document 9. 10. 1783. Also cf. Archim. S. Kallistēs, *I. M. Παναγίας Σπηλιανής, Βιβλιοθήκη, Αρχείο,* Ρόδος 1997, 50. For the region of Lakki and St. Panteleimon v. L. K. Kontoveros, *Ονόματα τοπίων και περιφερειών τριών περιοχών της Νισύρου*, Νισυριακά 1 (1963) 142, 147, 154, 159; Ch. I. Papachristodoulou, *Τοπωνυμικό Νισύρου*, Νισυριακά 3 (1969) 251. Reference needs to be made here that both Orsarēs (*Οι τοιχογραφημένοι ναοί,* 54) and archimandrite Kallistēs (*op. cit.*) misunderstood this in mentioning that the priest Konstantinos settled at the church.

[41] Orsarēs, *op. cit.*, 57.

[42] *Ibid.*, 57.

[43] Ē. E. Kollias, *Ιπποτοκρατία – Τουρκοκρατία*, in: *Νίσυρος. Το νησί του Πολυβώτη,* 9, had dated the paintings of both churches in the second half of the eighteenth century. For Siones there is a written testimony in a document of the archive of Panagia Spiliani of the year 1733. The church was renovated by a monk called Jonas; a renovation that, as Orsarēs assumes, included the murals of the monastery (*op. cit.*, 47). This observation is logical and thus with the space of about 50 years between the murals of Sionnes and those at Diavatini, the dependency relation and the mediocre quality of the latter may both be explained.

[44] Orsarēs*, op. cit.*, 55.

the spot observations have led us to interesting conclusions. From a plethora of toponyms etymologically related to the name Meliton[45] (i.e. *της Μέλισσας το Λαγκάδι*, *Μελισσοθυριές*, *Μελισσόκηπος*) our interest was roused by the *Melissini* locale in the area of Emporion close to the cemetery. We believe that this toponym could be linked to the lands or the ecclesiastical building that probably belonged to the Meliton of the inscription.[46] Thorough study revealed the existence of a church dedicated to Saint John Prodromos, part of a monastery in all probability, as presumed from the buildings surrounding the church (Fig. 11). This church, according to an inscription in the later built sanctuary screen, was radically reconstructed in 1936. However, an intact panel serving as an altar top provides a date for the first building phase of Saint John of Melissini in the middle byzantine period: its decoration, in the champlevé technique, includes an eight-leaf rosette in the central circle that is surrounded by a lozenge within a square with knots connecting the geometrical patterns to the acanthus leafs at the frames, a variant of a very popular theme in the sculpture of the eleventh century.[47] This tendency towards *horror vacui*, as expressed in the composite decoration that fills up all the available space, we believe that dates the slab to the second half of the eleventh century. We believe that the church of St. John of Melissini, unknown to scholars, deserves further investigation, but this is beyond the scope of this study.

The artistic dependence of the mural of Saint Constantine to that of the Patmos monastery, a relation between prototype and copy, poses a tempting question referring to the actual relations between the two islands, although undocumented in the archival history of Patmos.[48]

Circumstantial as it may be, reference should be made to the case of the family of Konstantinos Kavallourios (†1079) of unknown provenance and in charge of the imperial wardrobe (*βεστάρχης*), founder of the monastery of the Prodromos at Strovilos at Asia Minor[49] and his sister Maria Kavallourina; according to the archives of Patmos the latter, before the year 1080, owned extensive rural properties in Kardamaina at Kos[50] and the suburbs of Partheni and Temenia at Leros which, in 1089, were granted to Hosios Christodoulos, founder of the Patmos monastery. By the end of the nineteenth century, descendants of the Kavallourios family bearing the surname Kabalouris still kept part of their ancestral lands on Kos and there is evidence that they had developed close contacts on Nissyros, had settled and were active there.[51]



Fig. 11. Nissyros, Saint John at Melissini. View from the northwest



Fig. 12. Nissyros, Saint John at Melissini. Parapet relief slab

The church of Saint John of Melissini at Nisyros, whether the second donor church of the inscription or not, highlights the question of displacement in the islands of members of aristocratic families, like the Melissinoi. A member of this family, Ioannes Melissinos, judge of the *velon* (*κριτής του βήλου*), a high-ranking official, witnessed a chrysobull of Isaac Angelus in 1186, now kept at Patmos.[52] The dispersion of the descendants to the Aegean islands is corroborated by a document of 1453 from the archive of the Knights of Saint John in Malta, where is attested the name of a priest Kostas Melissinos with his wife, who cultivated public lands at Kalymnos.[53] The toponym Melissini[54] still survives at Kos in the village of Zia at Asphendiou, where the church of the Virgin Kyparissiotissa with murals dated *ca.*

---

[45] Cf., for example, Papachristodoulou, *op. cit.*, 257.

[46] It, besides the etymological relationship between the name Meliton with the family name of Melissinoi should also be mentioned; the family, according to one view, originated from Melitene in Asia Minor, where the toponymical surnames Meliteniotis and Melitenos are attested; v. I. K. Chasiōtēs, *Μακάριος, Θεόδωρος και Νικηφόρος οι Μελισσηνοί (Μελισσουργοί), 16ος – 17ος αι.*, Thessaloniki 1966, 22. For the Melissinoi v., also, Cheynet, Theodoridis, *op. cit.*, 151–152.

[47] Cf. M. Sklavou-Mavroeidē, *Γλυπτά του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών*. Κατάλογος), Athens 1999, 133, no. 179. For the slab and its decoration v., also, E. Mēlitsē, *Τμήματα μεσοβυζαντινών τέμπλων από την Κω*, in: *La sculpture byzantine, VIIe–XIIe siècles. Actes du colloque international organisé par la 2e Éphorie des antiquités byzantines et l'École française d'Athènes* (6–8 septembre 2000), ed. Ch. Pennas, C. Vanderheyde, Athens 2008, 430–432.

[48] This is attested only later, v. Z. N. Tsirpanlēs, *Νίσυρος και Πάτμος (17ος – 19ος αι.). Πνευματική επικοινωνία και οικονομικές σχέσεις*, Νισυριακά 8 (1982) 7–11.

[49] B. Chatzēvasileiou, *Ιστορία της νήσου Κω. Αρχαία, μεσαιωνική, νεώτερη*, Kos 1990, 223; E. Vranoussē, *Πατμιακά. Χρυσόβουλλον Νικηφόρου του Βοτανειάτου υπέρ της εν Στροβίλω μονής του Προδρόμου (1079)*, Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών 33 (1964) 67.

[50] F. Miklosich, J. Müller, *Acta et Diplomata Monasteriorum et Ecclesiarum Orientis* VI, Wien 1890, 65.

[51] H. M. Karanastasē, *Το χρονικό μιας οικογένειας*, Athens 1977, 149, 165. It should also be mentioned here that the church of Hypapante at Mandraki, Nissyros, has a portable icon of saint John Prodromos, dedicated by Nikolaos Kabalouris in 1929.

[52] E. Vranoussē, *Βυζαντινά έγγραφα της Μονής Πάτμου. Α΄. Αυτοκρατορικά*, Athens 1980, No. 9.

[53] Z. N. Tsirpanlēs, *Ανέκδοτα έγγραφα για τη Ρόδο και τις Νότιες Σποράδες από το αρχείο των Ιωαννιτών Ιπποτών*, Rodos 1995, 129, 754.

[54] E. I. Karpathios, *Αι εν Κω πάλαι ποτέ διαλαμψάσαι Ιεραί Μοναί Παναγίας των Καστριανών και Παναγίας του Άλσους*, Δωδεκανησιακόν Αρχείον 4 (1959–1960) 99–101.

1400 is located.[55] Such scattered evidence does not provide answers to the questions of the relationship between the two islands, but projects the profound bonds and interactions that may have existed between families, potential donors during the Byzantine period.

The second inscription of 1318/1319 is placed in a desturbed period in the history of Nissyros, and the Dodecanese in general. The Knights of St. John of Jerusalem from 1306 gradually conquered nearly all the islands of the group. From the late thirteenth century till the first years of the fourteenth, Nissyros was neglected and became a nest for both Greek and 'Saracen' pirates.[56] In 1306 the castle of Nissyros was unsuccessfully besieged from the Venetian Jacomo Barozzi,[57] but was conquered by the Knights in 1314,[58] while in August of 1316, two years before the "renovation" of the fresco decoration of St. Constantine, the island was granted as a fief by Foulques de Villaret, master of the Order, to the brothers Giovanni and Buonavita Assanti d'Ischia,[59] with a hereditary right; their descendants ruled it until 1386, when their last heir died.[60] As for the orthodox diocese of Nissyros, we know that was held *in absentia* from the year 1318, when the Knights settled a Latin bishop there instead.[61]

The information drawn from the first inscription of St. Constantine enriches our knowledge of Middle Byzantine Nissyros. Scattered architectural members from the ninth till the eleventh century,[62] the sculpted decoration of the late eleventh century sanctuary screen in the catholicon of Spiliani monastery,[63] the elegantly painted church of Virgin Phaneromeni, dated not later than the mid twelfth century,[64] combined with the existence of three more Byzantine churches of the late twelfth century, St. Constantine, the Virgin Diavatini and the church of Meliton, mentioned above – add some valuable evidence for artistic and economic activity, donors and recipients on the island during a period where historical information is scarce. The written invocation of the second inscription on the verge of the surrender of the island to the Knights of Saint John and the obsolescence of the orthodox diocese of Nissyros constitute probably the last, but very significant testimony for the flock of the island, before it was deprived from orthodox ecclesiastical care for more than three centuries.

---

[55] For the paintings v. A. Katsiōtē, *Παρατηρήσεις στη ζωγραφική του 14ου–15ου αιώνα στα Δωδεκάνησα. Ο ησυχασμός και οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στα Χείλη της Τήλου*, Αρχαιολογικόν Δελτίον 54: mer. A (1999) 330. As V. Chatzivasileiou mentions, this Joannes Melissinos, exiled on Kos in 1079, along with his wife Eudocia built the church. Given that the church of the Virgin antedates the fresco, we have to suppose either that the church must have been built on the remnants of another church or, which is more plausible, that the church was built from another member of the same family who owned the land around 1400, thus being contemporary with the frescoes.

[56] Tsirpanlēs, *op. cit.*, n. 44, 26.

[57] A. Luttrell, *Venice and the Knights Hospitallers of Rhodes in the fourteenth century*, Papers of British School at Rome 26 (1958) 196 (= A. Luttrell, *The Hospitallers in Cyprus, Rhodes, Greece, and the West 1291–1440:* collected studies, London 1978, article V); Tsirpanlēs, *op. cit.*, 27.

[58] A. Luttrell, *Feudal Tenure and Latin Colonization at Rhodes: 1306–1415*, The English Historical Review 85 (1970) 759; Tsirpanlēs, *op. cit.*, 34.

[59] Tsirpanlēs, *op. cit.*, 34.

[60] *Io notaio Nicola de Martoni. Il pellegrinaggio ai luoghi santi da Carinola a Gerusalemme, 1394-1395*, ed. M. Piccirillo, Jerusalem 2003, 22–23; Tsirpanlēs, *op. cit.*, 36, n. 1; G. Bosio, *Dell'istoria della sacra religione et illustrissima militia de San Giovanni Gierosolimitano*, Roma 1629², 137.

[61] T. E. Evangelidēs, *Εκκλησία Ρόδου*, Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών 6 (1929) 153, 165, n. 1; Tsirpanlis, *op. cit.*, 36, n. 2.

[62] Katsiōtē, Papavasileiou, *Μεσοβυζαντινή γλυπτική*, 135–136.

[63] *Ibid*.

[64] V. our n. 26. For the architecture of the church v. M. Kappas, *Ο ναός της Παναγίας Φανερωμένης στη θέση Καρδιά της Νισύρου*, Βυζαντινά 25 (2005) 423–455.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ – REFERENCE LIST

Archontopoulos Th., *Ο ναός της Αγίας Αικατερίνης στην πόλη της Ρόδου και η ζωγραφική του ύστερου μεσαίωνα στα Δωδεκάνησα (1309–1453)*, Athens 2010 [Archontopoulos Th., *O naos tēs Agias Aikaterinēs stēn polē tēs Rodou kai ē zōgraphikē tou hysterou mesaiōna sta Dōdekanēsa (1309 – 1453)*, Athens 2010].

Archontopoulos Th., *Οι βυζαντινές τοιχογραφίες της Αγίας Άννας στο Βαθύ Καλύμνου*, in: *Κάλυμνος. Ελληνόρθόδοξος ορισμός του Αιγαίου*, Athens 1994, 387–409 (Archontopoulos Th., *Oi vyzantines toichographies tēs Agias Annas sto Vathy Kalymnou*, in: *Kalymos. Ellēnorthodoxos orismos tou Aigaiou*, Athens 1994, 387–409).

Bosio G., *Dell'istoria della sacra religione et illustrissima militia de San Giovanni Gierosolimitano*, Roma 1629².

Chasiōtēs I. K., *Μακάριος, Θεόδωρος και Νικηφόρος οι Μελισσηνοί (Μελισσουργοί), 16ος – 17ος αι.*, Thessaloniki 1966 [Chasiōtēs I. K., *Makarios, Theodōros kai Nikēphoros oi Melissēnoi (Melissourgoi), 16os – 17os ai.*, Thessaloniki 1966].

Chatzēvasileiou B., *Ιστορία της νήσου Κω. Αρχαία, μεσαιωνική, νεώτερη*, Kos 1990 (Chatzēvasileiou B., *Historia tēs nēsou Kō. Archaia, mesaiōnikē, neōterē*, Kos 1990).

Cheynet J.-C., Theodoridis D., *Sceaux byzantins de la collection D. Theodoridis. Les sceaux patronymiques*, Paris 2010.

Drandakēs N. B., *Ο σπηλαιώδης ναός του Άι-Γιαννάκη στη Ζαραφώνα*, in: *Ευφρόσυνον, Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη* I, Athens 1991, 136–140 (Drandakēs N. B., *Ho spēlaiōdēs naos tou Ai-Giannakē stē Zaraphōna*, in: *Euphrosynon, Aphierōma ston Manolē Chatzēdakē* I, Athens 1991, 136–140).

Evangelidēs T. E., *Εκκλησία Ρόδου*, Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών 6 (1929) 153, 165 [Evangelidēs T. E., *Ekklēsia Rodou*, Epetēris Hetaireias Vyzantinōn Spoudōn 6 (1929) 153, 165].

Fraidakē A., *Οι τοιχογραφίες του ναού της Παναγίας στον Κισσό Αγ. Βασιλείου*, in: *Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου "Η πρώην επαρχία Αγίου Βασιλείου Ρεθύμνου", 2* (in print) [Fraidakē A., *Oi toichographies tou naou tēs Panagias ston Kisso Ag. Vasileiou*, in: *Praktika Diethnous Epistēmonikou Synedriou "Hē prōēn eparchia Agiou Vasileiou Rethymnou"*, 2 (in print)].

Hadermann-Misguich L., *Kurbinovo. Les fresques de Saint-Georges el la peinture byzantine du XII[e] siècle*, Bruxelles 1975.

Ihm Ch., *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts*, Wiesbaden 1960.

Io notaio Nicola de Martoni. Il pellegrinaggio ai luoghi santi da Carinola a Gerusalemme, 1394-1395, ed. M. Piccirillo, Jerusalem 2003.

Itinéraires russes en Orient, ed. B. de Khitrowo, Genève 1889.

Jaubert P. A., *La géographie d'Edrisi*, Amsterdam 1975.

Jolivet-Lévy C., *Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et de ses abords*, Paris 1991.

Kallistēs S. Archim., *I. M. Παναγίας Σπηλιανής, Βιβλιοθήκη, Αρχείο*, Ρόδος 1997 (Kallistēs S., I. Archim., *I. M. Panagias Spēlianēs, Vivliothēkē, Arheio*, Rodos 1997).

Kalopissi-Verti S., *Church Inscriptions as Documents. Chrysobulls – Ecclesiastical Acts – Inventories – Donations – Wills*, Δελτίον ΧΑΕ 24 (2003) 84.

Kalopissi-Verti S., *Dedicatory Inscriptions and Donor Portraits in Thirteenth-century Churches of Greece*, Wien 1992.

Kalopissi-Verti S., *Die Kirche der Hagia Triada bei Kranidi in der Argolis (1244). Ikonographische und stilistische Analyse der Malereien*, München 1975.

Kappas M., *Ο ναός της Παναγίας Φανερωμένης στη θέση Καρδιά της Νισύρου*, Βυζαντινά 25 (2005) 423–455 [Kappas M., *Ho naos tēs*

Panagias Phanerōmenēs stē thesē Kardia tēs Nisyrou, Vyzantina 25 (2005) 423–455].

Karanastasē H. M., *Το χρονικό μιας οικογένειας*, Athens 1977 (Karanastasē H. M., *To chroniko mias oikogeneias*, Athens 1977).

Karpathios E. I., *Αι εν Κω πάλαι ποτέ διαλαμψάσαι Ιεραί Μοναί Παναγίας των Καστριανών και Παναγίας του Άλσους*, Δωδεκανησιακόν Αρχείον 4 (1959–1960) 99–101 [Karpathios E. I., *Ai en Kō palai pote dialampsasai Ierai Monai Panagias tōn Kastrianōn kai Panagias tou Alsous*, Dōdekanēsiakon Archeion 4 (1959–1960) 99–101].

Katsiōtē A., Papavasileiou H., *Η παλαιοχριστιανική και βυζαντινή Νίσυρος*, in: *Νίσυρος. Το νησί του Πολυβώτη*, Επτά ημέρες – ένθετο Καθημερινής (Athens 22. 7. 2001) 6 [Katsiōtē A., Papavasileiou H., *Hē palaiochristianikē kao vyzantinē Nisyros*, in: *Nisyros, To nēsi tou Polyvōtē, Hepta hēmeres – entheto Kathēmerinēs* (Athens 22. 7. 2001) 6].

Katsiōtē A., Papavasileiou H., *Μεσοβυζαντινή γλυπτική στη Λέρο και τη Νίσυρο*, Δελτίον ΧΑΕ 23 (2002) 130 [Katsiōtē A., Papavasileiou H., *Mesovyzantinē glyptikē stē Lero kai tē Nisyro*, Deltion ChAE 23 (2002) 130].

Katsiōtē A., Th. Archontopoulos., *Το παρεκκλήσιο της οικογένειας των Αρμενόπουλων στη Ρόδο του 12ου αιώνα*, in: *Ρόδος. 2.400 χρόνια. Η πόλη της Ρόδου από την ίδρυσή της μέχρι την κατάληψη της από τους Τούρκους (1523)* II, Athens 2000, 381–382 [Katsiōtē A., Th. Archontopoulos., *To parekklēsio tēs oikogeneias tōn Armenopoulōn stē Rodo tou 12ou aiōna*, in: *Rodos. 2400 chronia. Hē polē tēs Rodou apo tēn idrysē tēs mechri tēn katalēpsē tēs apo tous Tourkous (1523)* II, Athens 2000, 381–382].

Katsiōtē A., *Οι παλαιότερες τοιχογραφίες του Αγίου Γεωργίου του Πλακωτού στη Μαλώνα της Ρόδου. Παρατηρήσεις στην τέχνη του 11ου αιώνα στα Δωδεκάνησα*, Δελτίον ΧΑΕ 23 (2002) 116 [Katsiōtē A., *Oi palaioteres toichographies tou Agiou Geōrgiou tou Plakōtou stē Malōna tēs Rodou. Paratērēseis stēn technē tou 11ou aiōna sta Dōdekanēsa*, Deltion ChAE 23 (2002) 116]

Katsiōtē A., *Παρατηρήσεις στη ζωγραφική του 14ου–15ου αιώνα στα Δωδεκάνησα. Ο ησυχασμός και οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στα Χείλη της Τήλου*, Αρχαιολογικόν Δελτίον 54: mer. A (1999) 330 [Katsiōtē A., *Paratērēseis stē zōgraphikē tou 14ou–15ou aiōna sta Dōdekanēsa. Ho hēsyhasmos kai oi toichographies tou Agiou Nikolaou sta Cheilē tēs Tēlou*, Archaiologikon Deltion 54: mer. A (1999) 330].

Katsioti A., *From the Early Christian Period to Modern Times*, in: *Islands off the Beaten Track. An Archaeological Journey to the Greek Islands of Kastellorizo, Symi, Chalki, Tilos and Nisyros* (catalogue), Athens 2011, 320–321.

Kentrēs S., *Εκκλησίες και ξωκκλήσια της Νισύρου*, Νισυριακά 8 (1982) 79 [Kentrēs S., *Ekklēsies kai χōkklēsia tēs Nisyrou*, Nisyriaka 8 (1982) 79].

Kollias Ē. E., *Ιπποτοκρατία – Τουρκοκρατία*, in: *Νίσυρος. Το νησί του Πολυβώτη* (Kollias Ē. E., *Ippotokratia – Tourkokratia*, in: *Nisyros. To nēsi tou Polyvōtē*).

Kollias H., *Οι τοιχογραφίες*, in: *Οι Θησαυροί της Μονής Πάτμου*, ed. A. Δ. Κομίνης, Athens 1988, 57–101 (Kollias H., *Oi toichographies*, in: *Oi Thēsauroi tēs Monēs Patmou*, ed. A. D. Kominēs, Athens 1988, 57–101).

Kontoveros L. K., *Ονόματα τοπίων και περιφερειών τριών περιοχών της Νισύρου*, Νισυριακά 1 (1963) 142, 147, 154, 159 [Kontoveros L. K., *Onomata topiōn kai periphereiōn triōn periochōn tēs Nisyrou*, Nisyriaka 1 (1963) 142, 147, 154, 159].

Koumentos N., *Τα μοναστήρια της Νισύρου*, Νισυριακά Χρονικά 17 (1975) 19 [Koumentos N., *Ta monastēria tēs Nisyrou*, Nisyriaka Chronika 17 (1975) 19].

Liddell H. G., Scott R., *A Greek-English Lexicon* I, Oxford 1951.

Luttrell A., *Feudal Tenure and Latin Colonization at Rhodes: 1306–1415*, The English Historical Review 85 (1970) 759.

Luttrell A., *Venice and the Knights Hospitallers of Rhodes in the fourteenth century*, Papers of British School at Rome 26 (1958) 196 (= A. Luttrell, *The Hospitallers in Cyprus, Rhodes, Greece, and the West 1291–1440:* collected studies, London 1978, article V).

Malamut E., *Les îles de l'Empire byzantin, VIII^e–XII^e siècle*, Paris 1988.

Mēlitsē E., *Τμήματα μεσοβυζαντινών τέμπλων από την Κω* [Mēlitsē E., Tmēmata mesovyzantinōn templōn apo tēn Kō], in: *La sculpture byzantine, VII^e–XII^e siècles. Actes du colloque international organisé par la 2e Éphorie des antiquités byzantines et l'École française d'Athènes* (6–8 septembre 2000), ed. Ch. Pennas, C. Vanderheyde, Athens 2008, 430–432.

Miklosich F., Müller J., *Acta et Diplomata Monasteriorum et Ecclesiarum Orientis* VI, Wien 1890.

Mioni E., *Εισαγωγή στην Ελληνική παλαιογραφία*, Athens 1979² (Mioni E., *Eisagōgē stēn Hellēnikē palaiographia*, Athens 1979²).

Orlandos A. K., *Η αρχιτεκτονική και αι βυζαντιναί τοιχογραφίαι της μονής του Θεολόγου Πάτμου*, Athens 1970 (Orlandos A. K., *Hē architektonikē kai ai vyzantinai toichographiai tēs monēs tou Theologou Patmou*, Athens 1970).

Orsarēs S., *Οι τοιχογραφημένοι ναοί της Νισύρου* (unpublished essay), Thessaloniki 2012 [Orsarēs S., *Oi toichographēmenoi naoi tēs Nisyrou* (unpublished essay), Thessaloniki 2012].

Papachristodoulou Ch. I, *Τοπωνυμικό Νισύρου*, Νισυριακά 3 (1969) 251 [Papachristodoulou Ch. I, *Topōnymiko Nisyrou*, Nisyriaka 3 (1969) 251].

Papageorghiou A., *Christian Art in the Turkish-Occupied Part of Cyprus*, Nicosia 2010.

Parani M. G., *Reconstructing the Reality of Images. Byzantine Material Culture and Religious Iconography (11th–15th centuries)*, Leiden–Boston 2003.

Pelekanidēs S., *Άγιοι Ανάργυροι Καστοριάς*, in: S. Pelekanidēs, M. Chatzēdakēs, *Καστοριά*, Athens 1984, 30 (Pelekanidēs S., *Agioi Anargyroi Kastorias*, in: S. Pelekanidēs, M. Chatzēdakēs, *Kastoria*, Athens 1984, 30).

Sklavou-Mavroeidē M., *Γλυπτά του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών*. Κατάλογος, Athens 1999 (Sklavou-Mavroeidē M., *Glypta tou Vyzantinou Mouseiou Athēnōn. Katalogos*, Athens 1999).

Spatharakis I., *Byzantine Wall Paintings of Crete II. Mylopotamos Province*, Leiden 2010.

Spatharakis I., *Dated Byzantine Wall Paintings of Crete*, Leiden 2001.

Σπηλιανής Αρχείον. Ανέκδοτα Έγγραφα (1718–1950) της Ιεράς Μονής Παναγίας Σπηλιανής Νισύρου, vol. A. (1719–1909), Athens 1999 [*Spēlianēs Archeion. Anekdota Eggrapha (1718–1950) tēs Ieras Monēs Panagias Spēlianēs Nisyrou*, vol. A (1719–1909), Athens 1999]

Tsirpanlēs Z. N., *Ανέκδοτα έγγραφα για τη Ρόδο και τις Νότιες Σποράδες από το αρχείο των Ιωαννιτών Ιπποτών*, Rodos 1995 (Tsirpanlēs Z. N., *Anekdota eggrapha gia tē Rodo kai tis Noties Sporades apo to archeio tōn Iōnnitōn Ippotōn*, Rodos 1995).

Tsirpanlēs Z. N., *Νίσυρος και Πάτμος (17ος – 19ος αι.). Πνευματική επικοινωνία και οικονομικές σχέσεις*, Νισυριακά 8 (1982) 7–11 [Tsirpanlēs Z. N., *Nisyros kai Patmos (17os – 19os ai.). Pneumatikē epikoinōmia kai oikonomikes scheseis*, Nisyriaka 8 (1982) 7–11].

Varthalitou P., *Παρατηρήσεις στον τοιχογραφικό διάκοσμο του ναού της Γέννησης της Θεοτόκου στο Δρυμίσκο Αγ. Βασιλείου*, in: *Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου "Η πρώην επαρχία Αγίου Βασιλείου Ρεθύμνου από την αρχαιότητα έως σήμερα" (19.–23. X 2008)*, vol. 2 (in print) [Varthalitou P., *Paratērēseis ston toichographiko diakosmo tou naou tēs Gennēsēs tēs Theotokou sto Drymisko Ag. Vasileiou*, in: *Praktika Diethnous Epistēmonikou Synedriou "Hē prōēn eparchia Agiou Vasileiou Rethymnou apo tēn archaiotēta eōs sēmera" (19.–23. X 2008)*, vol. 2 (in print)

Volanakēs I., *Βυζαντινές και μεταβυζαντινές τοιχογραφίες της Νισύρου*, Νισυριακά 11 (1990) 104–105 [Volanakēs I., *Vyzantines kai metavyzantines toichographies tēs Nisyrou*, Nisyriaka 11 (1990) 104–105].

Volanakēs I., *Συμβολή στην έρευνα των χριστιανικών μνημείων της Νισύρου*, Νισυριακά 12 (1993) 319–321 [Volanakēs I., *Symvolē stēn ereuna tōn christianikōn mnēmeiōn tēs Nisyrou*, Nisyriaka 12 (1993) 319–321].

Vranoussē E., *Βυζαντινά έγγραφα της Μονής Πάτμου. Α΄. Αυτοκρατορικά*, Athens 1980 (Vranoussē E., *Vyzantina eggrapha tēs Monēs Patmou. A. Autokratorika*, Athens 1980).

Vranoussē E., *Πατμιακά. Χρυσόβουλλον Νικηφόρου του Βοτανειάτου υπέρ της εν Στροβίλω μονής του Προδρόμου (1079)*, Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών 33 (1964) 67 [Vranoussē E., *Patmiaka. Chrysovoullon Nikēphorou tou Votaneiatou hyper tēs en Strobilō monēs tou Prodromou (1079)*, Epetēris Hetaireias Vyzantinōn Spoudon 33 (1964) 67].

Walter Ch., *The Iconography of Constantine the Great, Emperor and Saint*, Leiden 2006.

ЗОГРАФ 36 (2012) [65–74]

Фреске Светог Константина у Мисохорију. Нова сазнања о средњовизантијском Нисиросу

Ангелики Катсиоти, Николаос Мастрохристос

Комплекс цркава Светог Константина и Светог Маманта налази се у области Мисохорија, недалеко од Мандракија, највећег града на острву Нисиросу. Обе цркве засведене су полуобличастим сводом и изграђене од притесаног камена. У њима је сачуван велики број античких и ранохришћанских архитектонских елемената.

У цркви Светог Константина, већој и старијој, постоје и фрагменти фресака. У конхи апсиде налази се представа Богородице на престолу, у пратњи двојице арханђела у царском орнату. Испод Богородице протеже се фриз лозица с палметама, док се на тријумфалном луку још може видети неколико фрагмената црвене декоративне траке. Фреске се, према одликама стила, могу датовати у крај XII века. Глава детета Христа у *al secco* техници припада засебној, вероватно познијој фази зидног сликарства. Простор између престола и арханђела приказаног слева заузима делимично сачуван натпис, исписан великим словима, док се други натпис, изведен малим словима, налази на неукрашеној површини испод конхе и фриза с мотивом лозице.

Први натпис обавештава нас о томе да је две трећине трошкова живописања цркве сносио манастир Диаватини, а једну трећину манастир Мелитонос. Тај натпис представља једино досад познато сведочанство о заједничком ктиторству два манастира у вези са живописањем или изградњом једног параклиса.

Други натпис јесте молитва за спас неког човека чије име није наведено и његовог сина Јована. На крају натписа уз индикт је наведена и година 6827, што одговара 1318/1319. години после Христа, с којом треба повезати другу фазу осликавања цркве.

Нова сазнања о средњовизантијском Нисиросу стичу се захваљујући зидним сликама, али највише захваљујући натписима. Два поменута храма треба поистоветити с двема црквама које су у новије време темељно обновљене. То су црква Богородице Диаватини, која се налази близу врха планине Диаватис, и црква Светог Јована у области Мелисини, код села Емпориос. Иако непотпун, први натпис доноси важне податке о уметничким и економским приликама на острву, о којима се иначе врло мало зна. Молитва у другом натпису, насталом пред саму предају острва јовановцима и гашење православне епископије на Нисиросу, представља вероватно последње али веома значајно сведочанство о верницима на том острву пре него што ће оно током више од три века бити ван јурисдикције православних архијереја.

Нова митрополија (црква Светог Стефана) у Несебару. Резултати недавних истраживања

Георги Геров*

Новгородский государственный музей-заповедник, Великий Новгород

UDC 72.033:75.052](497.2)»15»
7.025.4
DOI 10.2298/ZOG1236075G
Оригиналан научни рад

У раду се представљају најважнији закључци о архитектури и зидном сликарству Нове митрополије у Несебару, изведени на основу истраживања спроведених током рестаураторских радова које је финансирала Фондација „Левентис".

Кључне речи: Нова митрополија у Несебару, живопис XVI века, критски сликари, сликар Николаос, бугарско сликарство XVIII века

This paper presents the most important conclusions regarding the architecture and wall paintings of the New Metropolis (Church of St. Stephen) in Nesebar, adopted during the recent restoration works in this church, which were financed by the Leventis Foundation.

Key words: New Metropolis (Church of St. Stephen) in Nesebar, wall-painting of the sixteenth century, Cretan painters, painter Nikolaos, Bulgarian painting of the eighteenth century

Академик Гојко Суботић дао је посебно велики допринос изучавању поствизантијског уметничког наслеђа на Балкану. Без његових многобројних истраживачких студија знање о токовима у православној уметности после пада Константинопоља у руке Турака Османлија било би много сиромашније. Због тога смо сматрали прикладним да за број *Зографа* што му је посвећен предложимо текст који сажима резултате истраживања спроведених током рестаураторских радова у Новој митрополији (цркви Светог Стефана) у Несебару (сл. 1).[1]

Реч је о веома занимљивом и значајном споменику средњовековне уметности у бугарским земљама.[2] Храм је преживео мноштво промена које су утицале како на архитектуру тако и на фреске, па представља јединствено материјално сведочанство о културним контактима, уметничким склоностима и духовности житеља средњовековне Месемврије у различитим епохама.

Најмање је података који се односе на ране фазе историје споменика. Скромни подаци којима располажемо показују да су се крајем XII или почетком XIII века одиграле две етапе изградње храма. Из прве су до данас сачуване само најниже зоне северног и јужног зида (сл. 2). У другој етапи три брода базилике добила су зидане сводове, чија је тежина, по свој прилици, изазвала обрушавање горњих делова грађевине.

Посебно значајна за архитектонски изглед храма била је трећа етапа изградње, такође изведена крајем XII или почетком XIII века. Уместо палих зиданих сводова постављена је много лакша гредна кровна конструкција. Обновљени су источни зид апсиде и горњи делови зидова. У складу са укусом епохе, новоизграђени делови добили су фасадну декорацију која је укључивала фронтоне (сл. 3), ломбардијске лукове (сл. 4), керамопластичне украсе (сл. 3 и 4) и слепе нише с полуколонетама, имитацијама триглифа. Истовремено је била израђена мермерна олтарска преграда, од које се данас могу видети само поједини елементи.

У том облику невелика тробродна базилика посвећена Богородици остала је све до друге половине XV или до почетка XVI века, када је постала седиште Несебарске митрополије. Промена функције храма налагала је да он поново буде преправљен. У олтарском простору (беми) сазидан је синтронон. Грађевина је проширена тако што је на западној фасади средњовековне цркве отворен доњи део, а уз северни и јужни зид изграђени су бочни бродови. На тај начин образовано је ниско правоугаоно построје-

* gpgerov@yahoo.com

[1] Рестаураторске радове финансирала је Фондација *Левентис*. Рестаурација архитектуре изведена је по пројекту арх. Б. Кузупова. Рестаурацију живописа извела је екипа под руководством П. Попова.

[2] Библиографија посвећена Новој митрополији није посебно обимна, а међу најважнијим студијама јесу следеће: А. Грабар, *Материалы по средневековому искусству в Болгарии*, Годишник на Народния музей 2 (1920) 97–159; А. Рашенов, *Месемврийски църкви*, София 1932; Ас. Василиев, *Изследвания в църквата „Св. Стефан" в Несебър*, Музеи и паметници на културата 7/4 (1967) 20–24; *Църква „Св. Стефан" – Несебър*, in: *Възстановени паметници на културата. Албум*, София 1976; Д. Съсълов, *Проблеми на реставрацията на Новата митрополия в Несебър*, Музеи и паметници на културата 18/4 (1978) 51–58; В. Марди-Бабикова, *Ктиторский портрет экзарха Христофора в церкви „Св. Стефана" в Несебре и роль Несебрской митрополии в художественной жизни города в XVI– XVII вв.*, Études balkaniques 14/4 (1978) 138–146; D. Săsălov, *Die Kirche Hl. Stephan in Nesebăr, ein frühzeitiger Vertreter der bulgarischen mittelalterlichen Architektur*, Byzantinobulgarica 7 (1981) 345–349; Т. Теофилов, *Конструктивно единство в началното изграждане на черквата „Св. Стефан"*, Музеи и паметници на културата 22/5–6 (1982) 50–53; С. Бояджиев, *Отново по въпросите за църквата „Св. Стефан" в Несебър*, Арх&Арт борса 32 (20. VIII 1996) 6–7; 33 (27. VIII 1996) 6–7; Б. Кузупов, *Св. Стефан – новата Митрополия в Несебър*, Паметници. Реставрация. Музеи 5–6 (2005) 3–9; И. Гергова, Е. Попова, Е. Генова, Н. Клисаров, *Корпус на стенописите в България от XVIII век*, София 2006.



Сл. 1. Нова митрополија (црква Св. Стефана) у Несебару, поглед с југоистока
Fig. 1. La Nouvelle métropole (l'église St. Stéphane) à Nessébar, vue sud-est



Сл. 3. Источни фронтон
Fig. 3. Fronton est



Сл. 2. Јужна фасада, градитељске фазе
Fig. 2. Façade sud, phases de construction



Сл. 4. Апсида ђаконикона, фриз ломбардских лукова
Fig. 4. Apside du diaconikon, frise d'arcs lombards

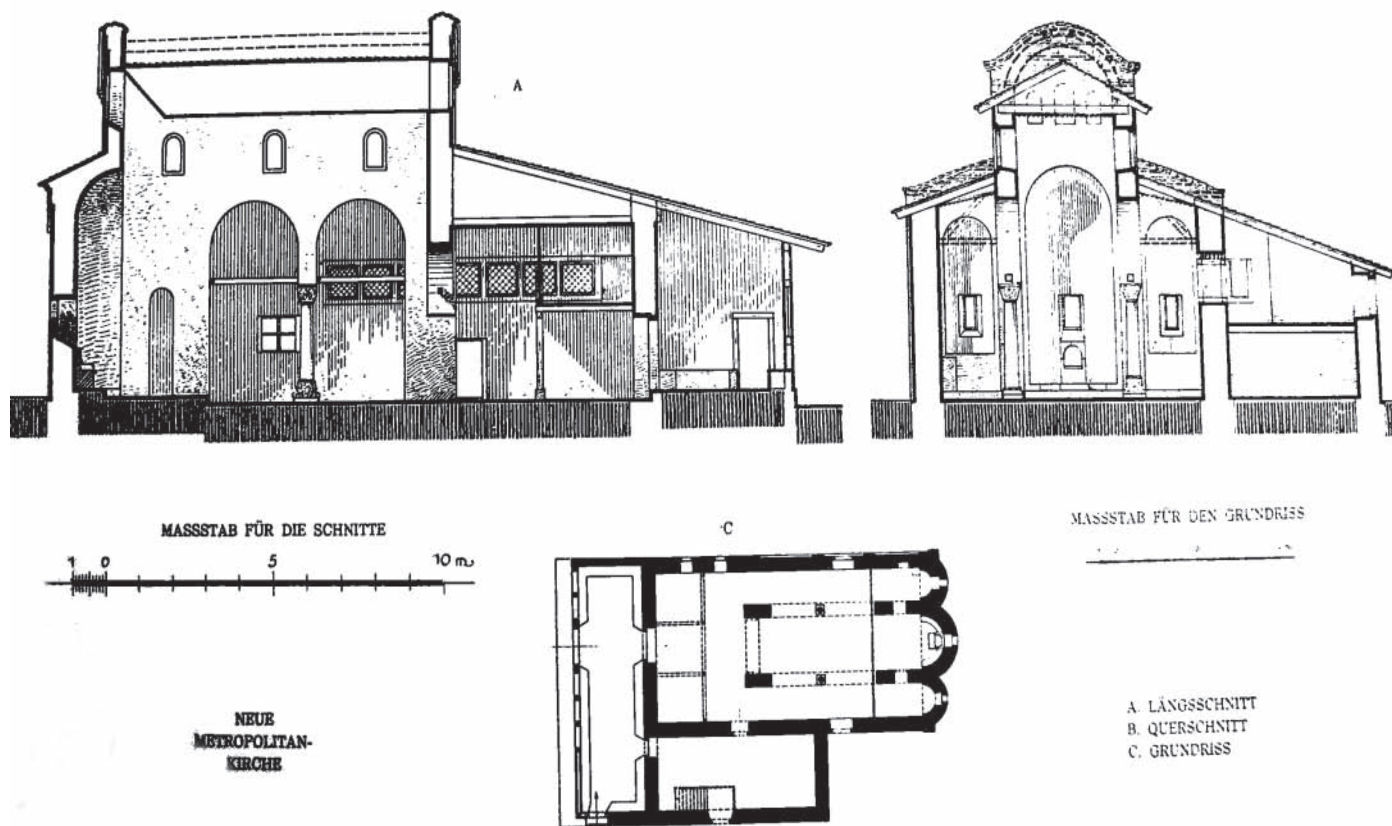
ње, придодато старом језгру грађевине тако да с њим чини јединствен унутрашњи простор (сл. 5).

Године 1597. храм је доживео нове архитектонске промене. Оне су, по свој прилици, биле изазване пожаром, од којег је највише страдао стамбени комплекс митрополије, али је оштећена и гредна кровна конструкција храма. Нов кров постављен је ниже од претходног, па је пресекао прозоре на западној фасади, који су били зазидани (сл. 5). Да би се црква заштитила од јаких зимских ветрова, зазидани су и прозори на северној страни. То је урађено и с прозорима на централној апсиди и ђаконикону. Значајне промене спроведене су и у олтарском простору. Затворен је пролаз између беме и ђаконикона како би потоњи могао да буде формиран као самосталан параклис.[3] Судећи по његовој зидној декорацији,[4] може се претпоставити да је служио као место личне молитве несебарског митрополита Христофора. Стари мермерни иконостас је уклоњен и на његово место постављен је дрвени иконостас. Делови претходне конструкције искоришћени су за израду солеје и нових подова. Током наредне две године храм је у целости био осликан.

Почетком XVIII века изведено је још једно проширивање храма, чији је иницијатор и главни ктитор био тадашњи митрополит Макарије. Године 1712. црква је добила егзонартекс, затим помоћно постројење припојено уз западни зид егзонартекса с јужне стране и постројење уз југозападну страну храма на северу. Два прозора на западном зиду, који је проширен у XVI веку, била су зазидана јер их је егзонартекс учинио недоступним. Како би се обезбедило довољно светлости, пробијени су прозори на северном зиду проширења (сл. 5).

[3] Уочени су остаци мале иконостасне преграде која је тамо постојала.

[4] У најнижој зони налазе се само портрети светих монаха, а у конхи апсиде насликана је сцена Дванаестогодишњи Христос међу књижевницима у храму, која симболизује оснивање нове цркве, cf. Б. Тодић, *Срӣско сликарсѿво у доба краља Милуѿина*, Београд 1998, 130.



Сл. 5. План и пресеци несебарске Нове митрополије (M. Zimermann)
Fig. 5. Plan et coupes de la Nouvelle métropole d'après M. Zimermann

Наредна реконструкција спроведена је у време митрополита Константија (1789–1791). Тада је на западној страни проширења из XVI века подигнут балкон – дрвена конструкција која је служила као просторија за жене. Ту су, на површинама добијеним зазиђивањем прозора, насликани митрополитов ктиторски портрет и представа светог Харалампија.

Једна од највећих уметничких драгоцености несебарске Нове митрополије јесте њен живопис. Од најстаријих фресака сачувани су само незнатни фрагменти. Пронађени су на неколико места, скривени испод кровне конструкције и иконостаса из XVI века. Вероватно потичу из треће фазе реконструкције храма, то јест с краја XII или почетка XIII века.

Друга етапа осликавања несебарске Нове митрополије збила се 1598/1599. године. Фрескама су били украшени стара тробродна базилика, постројење из друге половине XV или с почетка XVI века, проширено на западу, и нише изнад надвратника на јужној и западној фасади. Тематика је изузетно богата. Она укључује не само традиционално сликане сцене Великих празника и Страдања Христових већ и циклусе који приказују делатност и чуда Христова, догађаје описане у зачалима *Цветног триода* и недељним јеванђељима која се читају на јутрењу, сцене Богородичиног детињства, великих Богородичиних празника, Богородичино успење, старозаветне и новозаветне представе, сцене литургијског карактера, а ту је и мноштво појединачних представа светитеља. Иконографска анализа показује да су зографи који су радили у Новој митрополији врло добро познавали особености тог разноврсног сликаног материјала. Најчешће су користили познате иконографске предлошке критских сликара XVI века, али се нису ограничавали само на њих. Познавали су руску иконографију[5] (сл. 6), користили су нека ретка иконографска решења,[6]



Сл. 6. „О тебе радуетсја...", детаљ
Fig. 6. „En toi se réjoui...", détail

[5] То показује композиција *О Тебе радујетсја*, cf. Г. Геров, *«О Тебе радуется» в балканската живопис от XV–XVIII век*, in: *Древнерусское искусство. Балканы. Русь*, ed. О. И. Подобедова et al., С.-Петербург 1995, 220–227.

[6] Јуду Искариотског искушава ђаво у сцени Прања ногу. Тај иконографски детаљ најпре се појављује у минијатурама рукописа, а у XVI веку и у монументалном зидном сликарству [*Θησαυροί του Αγίου Όρους* (*κατάλογος έκθεσης*), Θεσσαλονίκη 1997, 175, No 3.2; *Athos. Monastic Life of The Holy Mountain* (Catalogue), Helsinki 2006–2007, 64, No. A17], у којем се задржава и у наредном столећу (А. Τούρτα, *Οι ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι. Προσέγγιση στο έργο των ζωγράφων από το Λινοτόπη*, Αθήνα 1991, 99–100).



Сл. 7. Апокалипса св. Јована Богослова на острву Патмосу
Fig. 7. Apocalypse de st Jean le Théologien sur l'île de Patmos



Сл. 8. Богородица с Младенцем и митрополит Христофор
Fig. 8. La Vierge avec l'enfant Jésus et le métropolite Christophore

мењајући поједине детаље,[7] а чак су и сами стварали нове представе[8] (сл. 7).

Сам распоред представа у храму у многим је аспектима необичан. Извесно је да је главни идеолог био ктитор – несебарски митрополит Христофор (сл. 8). Он је сматрао да живопис треба да прати архитектонске облике и да у исто време носи поруке особене за митрополијски храм те епохе. То није било лако остварити пошто је просторна целина образована сједињавањем старе тробродне базилике са западним проширењем из XVI века.

Једно од неуобичајених решења у несебарској Новој митрополији јесте поредак по којем су распоређене сцене Великих празника и Страдања Христових. Оне се налазе у бочним бродовима, чиме је средишњи део наоса ослобођен за представе из циклуса Делатности и чуда Христових. При томе се те сцене нижу супротно од смера кретања казаљке на сату, то јест у несебарској Новој митрополији изабран је правац „према сунцу“.[9] У православној богослужбеној пракси окретање „према сунцу“ појављује се у многим радњама и обредима. За разлику од Русије, на Балкану је током XVI века настављено с поштовањем древне цариградске и светогорске праксе да се приликом освећења храма иде „ка сунцу“. По свој прилици, то је оно што је послужило као принцип организације при распоређивању сцена Великих празника у бочним бродовима несебарске Нове митрополије. Исписивање текста молитве цара Соломона при освећењу храма у Јерусалиму (1Цар 8, 29–30) на декоративној бордури на северном зиду северног брода такође говори у прилог тој претпоставци.

За постављање сцена Чуда и делатности Христових у централни део базилике такође су постојали посебни разлози. У средњем веку Несебар је био лечилиште. Са свешћу о исцелитељским аспектима Богородичиног култа основана је и сама Нова митрополија, која је до XIX века била посвећена Богородици Живоносном источнику. Управо због тога Христова исцелитељска чуда добила су значајно место у митрополијском храму.

Првобитна посвета храма објашњава наглашено интересовање за представљање Богородице у оквиру ансамбла зидног сликарства. То има више аспеката и остварено је приказивањем различитих Богородичиних тема.[10] Посебно је занимљив особен распоред најважнијих Богородичиних представа у простору храма; у унутрашњости несебарске Нове митрополије оне образују крст.[11] Када је реч о екстеријеру, у двема нишама изнад

[7] У сцени Силаска Светог Духа на апостоле уместо апостола Павла у средишту апостолске групе представљен је млад голобради апостол, вероватно свети Јован Богослов.

[8] Откривење светог Јована Богослова на острву Патмосу, cf. Г. Геров, *Един „locus sanctus“ –„Апокалипсисът на св. Йоан Богослов“ от Новата митрополия в Несебър*, Проблеми на изкуството, извънреден брой (1998) 17–24.

[9] По Б. А. Успенском, кретање верних „на сретање сунцу“ симболизује њихово „окретање ка Христу“ [Б. А. Успенский, *«Хождение посолонь» и структура сакрального пространства в Московской Руси*, in: *Иеротопия. Исследование сакральных пространств. Материалы международного симпозиума*, ed. А. М. Лидов, Москва 2004, 54–66 (посебно 63)].

[10] Циклуси Богородичиног детињства и успења, *О Тебе радујетсја*, патрони и представе ктитора повезани су с Богородицом.

[11] Четири Богородичине представе распоређене су у истој равни у правцу исток–запад (Богородица Памакаристос у апсиди, *О Тебе радујетсја* на западном зиду централног брода, Благовести на источном зиду проширења, Успење Богородично на западном зиду проширења). Друге две (Рођење Богородично на северном зиду северозападног стуба и Богородично ваведење на јужном зиду југозападног стуба) постављене су у правцу север–југ, на линији која под правим углом пресеца осу исток–запад.



Сл. 9. Богородица "Ширшаја небес" и детаљ Страшног суда
Fig. 9. La Vierge „Platytera ton ouranon"
et détail du Jugement dernier



Сл. 10. Митрополит Макарије
Fig. 10. Le métropolite Makarios

надвратника налазе се Богородичине представе – на западној фасади приказана је Богородица Шира од небеса (Влахернитиса), чиме је истакнут заштитни аспект култа Мајке Божије (сл. 9), а на јужној фасади Богородица Живоносни источник, сцена која одражава њену функцију исцелитељке од сваке болести.

Врло је промишљено и постављање циклусâ надахнутих зачалима из *Цветног триода* и недељним јеванђељима која се читају на јутрењу; они су смештени на северни и јужни зид (проширен у XVI веку), један наспрам другог. Њихов положај у простору храма још јаче наглашава литургијски однос између два циклуса. Такво њихово непосредно повезивање изузетно је ретко и говори о високом богословском образовању састављача иконографског програма.

Чињеница да је у XVI веку црква Богородице Живоносног источника била седиште Несебарске митрополије оставила је снажан печат на програм фресака из 1598/1599. године. Требало је да он укаже на то да је нова митрополија сакрални простор саздан по узору на Небески Јерусалим и најугледније хришћанске храмове. Декорација беме изведена је тако да указује на повезаност представа Царства Божијег и Небеске литургије. Истовремено се с јасном намером проналазе асоцијације на поједина старозаветна и новозаветна света места (*loca sancta*) (сл. 7). Тако се митрополијски храм претвара у неку врсту минијатурног модела хришћанске светости.

Један од модела који су коришћени приликом израде тематског програма живописа из 1598/1599. године била је декорација католикона великих манастира – оних на Светој гори, Метеорима и других. У њима налазимо исте циклусе, неретко иста иконографска решења, с тим што је њихова идејна подлога другачија. У великим православним манастирима живопис је саображен потребама монашке средине, а у Новој митрополији потребама становника града. Због тога у Несебару готово да и нема представа монаха и подвижника у наосу. Видимо их само у довратницима, као и у ђаконикону, предвиђеном да буде простор личне молитве митрополита Христофора. За грађане Несебара много су важнији били апостоли, свети лекари, мученици. Зато њихове представе красе зидове наоса и западног проширења храма.

Фреске несебарске Нове митрополије дело су тројице зографа који су припадали тзв. класицистичком току уметности XVI века.[12] Истовремено се у њиховом делу назиру почеци новог уметничког укуса, оног који ће се развијати и добити коначан облик у наредном столећу. У приступу људској фигури почела је да се осећа нека врста „маниризма" – фигуре се издужују и лишавају телесног, црте лица постају префињеније, али и класичније. У иконографском и стилском погледу креативност зографа који су радили у несебарској Новој митрополији најближа је делу критских мајстора тог доба. Чињеница да сцена Откривења светог Јована Богослова на острву Патмосу, која није сликана по предлошку, показује добро познавање топографије и традиције засноване на легендама које су постојале на Патмосу дозвољава претпоставку да је тајфа сликара боравила тамо пре него што је дошла у Несебар. У прилог критском пореклу тајфе говори и представа светог Фанурија, чији је култ у то доба био најпопуларнији у источном црноморском региону.[13]

По завршетку живописања у Новој митрополији зографи су остали у граду још најмање једну деценију и израдили су мноштво икона и зидних слика. У несебарској цркви Светог Спаса један од њих оставио је свој потпис

[12] Г. Геров, *Класицизиращото направление в балканското изкуство от XVI век. Стенописите от Новата митрополия в Несебър*, Проблеми на изкуството 2 (1991) 21–29.

[13] О формирању и раној фази развоја култа светитеља и његовој повезаности с представама: M. Vassilakes-Mavrakakes, *Saint Phanourios: Cult and Iconography*, Δελτίον ΧΑΕ 10 (1980–1981) 223–238.

– Николаос.[14] То је вероватно искуснији од двојице ученика мајстора који је предводио тајфу у несебарској Новој митрополији. Године 1609, када је изведен живопис у Светом Спасу, он више није радио са својим ученицима.

У складу с променом функције митрополијског храма у XVIII веку, црква је тада изнова живописана. Могућности сликара који су том приликом у њој радили биле су ограничене, као и њихови уметнички домети. Године 1712, по наруџбини митрополита Макарија, у тадашњој спољашњој припрати насликана је композиција Страшног суда (сл. 9). У њу је укључен и портрет самог ктитора (сл. 9 и 10). Снажан утисак оставља симболика места за тог „најмањег брата“, који је представљен не само крај фигура двојице убогих већ – што је неуобичајено – и крај одговарајућег текста *Јеванђеља по Матеју* (25, 34–45), исписаног на развијеним свицима што по хоризонтали деле композицију Страшног суда на два дела.

Најмлађи живопис у несебарској Новој митрополији настао је у време митрополита Константија (1780–1792), који је предузео наредно преуређење храма. Реч је о две представе – једна је портрет самог ктитора, а друга лик светог Харалампија. Оне су дело анонимног зографа који је у XVIII веку насликао и ретуширао много икона у југозападној црноморској области. Његов стил могао би се назвати „академизованим“ јер се у начину третирања форме осећа утицај западноевропског академизма, испољен прецизним цртежом, тежњом ка пластичном моделовању форме, сувом и педантном завршном обрадом.*

[14] Претпоставку о томе да је име Николаос записано у форми криптограма на крају ктиторског натписа у цркви Вазнесења Богородичиног (сада Светог Спаса) у Несебару први је изнео Маргаритис Константинидис (М. Κωνσταντινίδης, *Ἡ Μεσημβρία του Ευξείνου. Τ. Α: Ιστορία*, Αθήνα 1945), а касније и Зарко Ждраков (*Влиянието на критската школа върху българската живопис през XVI век*, in: *Българският шестнадесети век*, София 1996, 565–572, нарочито 568). З. Ждраков сматра да је Николаос радио у несебарској Новој митрополији и покушава да му припише низ других споменика у Епиру и Македонији. О последњем његовом делу: И. Гергова, Е. Мутафов, *Стенописите от църквата „Св. Георги Мали“ в Несебър*, Проблеми на изкуството 1 (2004) 43–55.

* Превод с бугарског: Миљана Матић.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ – REFERENCE LIST

Athos. Monastic life of the Holy Mountain (catalogue), Helsinki 2006–2007.

Бояджиев С., *Отново по въпросите за църквата „Св. Стефан“ в Несебър*, Арх&Арт борса 32 (20. VIII 1996) 6–7; 33 (27. VIII 1996) 6–7 [Boi͡adzhiev S., *Otnovo po vŭprosite za t͡sŭrkvata „Sv. Stefan“ v Nesebŭr*, Arh&Art borsa 32 (20. VIII 1996) 6–7; 33 (27. VIII 1996) 6–7].

Църква „Св. Стефан“ – Несебър, in: *Възстановени паметници на културата. Албум*, София 1976 (*T͡sŭrkva „Sv. Stefan“ – Nesebŭr*, in: *Vŭzstanoveni pametnit͡si na kulturata. Album*, Sofii͡a 1976].

Гергова И., Мутафов Е., *Стенописите от църквата „Св. Георги Мали“ в Несебър*, Проблеми на изкуството 1 (2004) 43–55 [Gergova I., Mutafov E. , *Stenopisite ot t͡sŭrkvata „Sv. Georgi Mali“ v Nesebŭr*, Problemi na izkustvoto 1 (2004) 43–55].

Гергова И., Попова Е., Генова Е., Клисаров Н., *Корпус на стенописите в България от XVIII век*, София 2006 (Gergova I., Popova E., Genova E., Klisarov N., *Korpus na stenopisite v Bŭlgarii͡a ot XVIII vek*, Sofii͡a 2006)..

Геров Г., *«О Тебе радуется» в балканската живопис от XV–XVIII век*, in: *Древнерусское искусство. Балканы. Русь*, ed. О. И. Подобедова et al., С.-Петербург 1995, 220–227 (Gerov G., *«O Tebe raduet͡si͡a» v balkanskata zhivopis ot XV–XVIII vek*, in: *Drevnerusskoe iskusstvo. Balkany. Rus'*, ed. O. I. Podobedova et al., S.-Peterburg 1995, 220–227)..

Геров Г., *Един „locus sanctus“ –„Апокалипсисът на св. Йоан Богослов“ от Новата митрополия в Несебър*, Проблеми на изкуството, извънреден брой (1998) 17–24 [Gerov G., *Edin „locus sanctus“ –„Apokalipsisŭt na sv. Ĭoan Bogoslov“ ot Novata mitropolii͡a v Nesebŭr*, Problemi na izkustvoto, izvŭnreden broĭ (1998) 17–24].

Геров Г., *Класицизиращото направление в балканското изкуство от XVI век. Стенописите от Новата митрополия в Несебър*, Проблеми на изкуството 2 (1991) 21–29 [Gerov G., *Klasit͡sizirashchoto napravlenie v balkanskoto izkustvo ot XVI vek. Stenopisite ot Novata mitropolii͡a v Nesebŭr*, Problemi na izkustvoto 2 (1991) 21–29].

Грабар А., *Материалы по средневековому искусству в Болгарии*, Годишник на Народния музей 2 (1920) 97–159 [Grabar A., *Materialy po srednevekovomu iskusstvu v Bolgarii*, Godishnik na Narodnii͡a muzeĭ 2 (1920) 97–159].

Κωνσταντινίδης Μ., *Ἡ Μεσημβρία του Ευξείνου. Τ. Α: Ιστορία*, Αθήνα 1945 (Kōnstantinidēs M., *Hē Mesēmvria tou Euxeinou. T. A: Istoria*, Athēna 1945).

Кузупов Б., *Св. Стефан – новата Митрополия в Несебър*, Паметници. Реставрация. Музеи 5–6 (2005) 3–9 [Kuzupov B., *Sv. Stefan – novata Mitropolii͡a v Nesebŭr*, Pametnit͡si. Restavrat͡sii͡a. Muzei 5–6 (2005) 3–9].

Марди-Бабикова В., *Ктиторский портрет экзарха Христофора в церкви „Св. Стефана“ в Несебре и роль Несебрской митрополии в художественной жизни города в XVI– XVII вв.*, Études balkaniques 14/4 (1978) 138–146 [Mardi-Babikova V., *Ktitorskiĭ portret ėkzarkha Khristofora v t͡serkvi „Sv. Stefana“ v Nesebre i rol' Nesebrskoĭ mitropolii v hudozhestvennoĭ zhizni goroda v XVI–XVII vv.*, Études balkaniques 14/4 (1978) 138–146].

Рашенов А., *Месемврийски църкви*, София 1932 (Rashenov A., *Mesemvriĭski t͡sŭrkvi*, Sofii͡a 1932).

Săsălov D., *Die Kirche Hl. Stephan in Nesebăr, ein frühzeitiger Vertreter der bulgarischen mittelalterlichen Architektur*, Byzantinobulgarica 7 (1981) 345–349.

Съсълов Д., *Проблеми на реставрацията на Новата митрополия в Несебър*, Музеи и паметници на културата 18/4 (1978) 51–58 [Sŭsŭlov D., *Problemi na restavrat͡sii͡ata na Novata mitropolii͡a v Nesebŭr*, Muzei i pametnit͡si na kulturata 18/4 (1978) 51–58].

Теофилов Т., *Конструктивно единство в началното изграждане на черквата „Св. Стефан“*, Музеи и паметници на културата 22/5–6 (1982) 50–53 [Teofilov T., *Konstruktivno edinstvo v nachalnoto izgrazhdane na cherkvata „Sv. Stefan“*, Muzei i pametnit͡si na kulturata 22/5–6 (1982) 50–53].

Θησαυροί του Αγίου Όρους (*κατάλογος έκθεσης*), Θεσσαλονίκη 1997 [*Thēsauroi tou Agiou Orous (katalogos ekthesēs*, Thessalonikē].

Тодић Б., *Српско сликарство у доба краља Милутина*, Београд 1998 (Todić B., *Srpsko slikarstvo u doba kralja Milutina*, Beograd 1998).

Τούρτα Α., *Οι ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι. Προσέγγιση στο έργο των ζωγράφων από το Λινοτόπη*, Αθήνα 1991 (Tourta A., *Hoi naoi tou Hagiou Nikolaou stē Vitsa kao tou Hagio Mēna sto Monodendri. Proseggisē sto ergo tōn zōgraphōn apo to Linotopē*, Athēna 1991).

Успенский Б. А., *«Хождение посолонь» и структура сакрального пространства в Московской Руси*, in: *Иеротопия. Исследование сакральных пространств. Материалы международного симпозиума*, ed. А. М. Лидов, Москва 2004, 54–66 (Uspenskiĭ B. A., *«Hozhdenie posolon'» i struktura sakral'nogo prostranstva v Moskovskoĭ Rusi*, in: *Ierotopii͡a. Issledovanie sakral'nyh prostranstv. Materialy mezhdunarodnogo simpoziuma*, ed. A. M. Lidov, Moskva 2004, 54–66).

Василиев А., *Изследвания в църквата „Св. Стефан“ в Несебър*, Музеи и паметници на културата 7/4 (1967) 20–24 [Vasiliev A., *Izsledvanii͡a v t͡sŭrkvata „Sv. Stefan“ v Nesebŭr*, Muzei i pametnit͡si na kulturata 7/4 (1967) 20–24].

Vassilakes-Mavrakakes M., *Saint Phanourios: Cult and Iconography*, Δελτίον ΧΑΕ 10 (1980–1981) 223–238.

Ждраков З., *Влиянието на критската школа върху българската живопис през XVI век*, in: *Българският шестнадесети век*, София 1996, 565–572 (Zhdrakov Z., *Vlii͡anieto na kritskata shkola vŭrhu bŭlgarskata zhivopis prez XVI vek*, in: *Bŭlgarskii͡at shestnadeseti vek*, Sofii͡a 1996, 565–572).

La Nouvelle-Métropole (l'église Saint-Stephane) à Nessébar. Résultats d'une recherche

George Gerov

L'église Nouvelle-Métropole de Nessébar a subi plusieurs changements à travers les siècles, y compris les changements de son nom. Au début elle était dédiée à la Vierge. Après la prise de la ville par les Turcs, on commença à l'appeler Nouvelle-Métropole car elle devint le siège des métropolites de Messemvria. Vers la fin du XIX siècle l'église obtient une nouvelle dédicace, celle de Saint-Stéphane.

L'histoire architecturale du monument est aussi riche en changements. La basilique initiale à trois nefs fut refaite encore deux fois, pour la dernière fois vers la fin du XII ou au début du XIII siècle, lorsqu'on édifia à nouveau les hautes parties des murs écroulés. Après la transformation de l'église en siège métropolitain, le bâtiment fut élargi vers l'ouest par une annexe. Plus tard – en 1597, 1712 et entre 1780 et 1791 – de nouveaux changements et ajouts, partiellement conservés jusqu'à nos jours, transformèrent encore plus son corps architectural.

La partie principale de la peinture murale de la Nouvelle-Métropole date de 1598–1599. L'initiateur et probablement l'idéologue du programme pictural fut le métropolite Christophope. Les fresques sont l'œuvre de trois peintres liés à l'école de peinture crétoise du XVI siècle, qui, avant de travailler à Nessébar ont probablement séjourné sur l'île de Patmos. L'ensemble des peintures présente une grande richesse thématique, avec la disposition des images dans l'espace intérieur assez inhabituelle. Les scènes christologiques principales sont disposées dans les parties latérales de la basilique et suivent la direction «contre le soleil» qui imite la direction de la procession au cours de la consécration d'une église. Ainsi, la partie centrale de la basilique fut réservée aux scènes de la vie et des miracles du Christ. L'importance de la position centrale de ces cycles, ainsi que la dédicace de l'église à la Sainte-Vierge-Source-de-Vie, peuvent être liés à la réputation de Messemvria au Moyen âge, connue en tant que station thermale qui produisait des miracles. Cette dédicace explique le grand nombre de différents cycles de la Vierge.

L'iconographie du monument est typique de la peinture crétoise du XVI siècle, mais les artistes travaillant dans la Nouvelle-Métropole connaissaient aussi l'iconographie mariale russe. Parfois ils emploient certains details rares et introduisent des nouveautes dans certaines images. Du point de vue de style, ces peintures appartiennent au «courant classicisant» de l'art du XVIème siècle. Après la fin des travaux dans la Nouvelle-Métropole, les mêmes artistes sont restés à Nessébar au moins pendant dix ans, pour créer un nombre considérable d'icônes et quelques ensembles de peintures murales. Deux élèves du principal maître de la Nouvelle-Métropole décoreront en 1709 les fresques de l'église de l'Ascension-de-la-Vierge (aujourd'hui du Saint-Sauveur) à Nessébar, où le chef de l'équipe laissera en cryptogramme sa signature, celle du prêtre Nicolas.

The Vision of Saint Peter of Alexandria, from the Church of St. Archangels in Prilep. Iconographical research

Sašo Cvetkovski*
Museum “Dr Nikola Nezlobinski”, Struga

UDC 75.046.3(497.7 Prilep)»12»
75.052.033.2
DOI 10.2298/ZOG1236083C
Оригиналан научни рад

This text is dealing with a rare thematic innovation that appeared in Byzantine wall painting of the thirteenth century. In particular, the author explores the iconography of the Vision of Saint Peter of Alexandria as found in the Church of St. Archangels in Prilep around 1270. He argues that this work manifests a key moment in the development of this composition over the course of the thirteenth century. This links the same motif found in Melnik from the beginning of the thirteenth century, and a composition from the Church of the Virgin Peribleptos in Ohrid from 1294/1295. In the end, place of the Vision in the painted program of the western part of the Church of St. Archangels in Prilep is analyzed.

Key words: Vision of Peter of Alexandria, iconography, art of the thirteenth century, Byzantine wall painting

Even amongst the small number of thematically innovative motifs to appear in thirteenth century Byzantine wall paintings, the Vision of Saint Peter of Alexandria stands out as being of singular importance. The origins of this composition in Byzantine art originated in illuminated manuscripts dating from the end of the tenth century to the beginning of the eleventh century. The incorporation of the motif into the decorative programs of Byzantine churches occurred later, at the time of the beginning of the thirteenth century. In wall paintings of the Palaiologan period, the Vision of Peter of Alexandria is frequently depicted at the altars of Byzantine churches. This tendency continued in the art of the post-Byzantine period, up to the late nineteenth century.[1]

In this article, I focus exclusively on the depictions of the Vision from wall paintings from the thirteenth century, a period that stands out as being key in the development of this composition. Amongst the well-studied depictions of the Vision from the Church of St. Nicholas at Melnik (beginning of the thirteenth century)[2] and the Church of the Virgin Peribleptos in Ohrid (1294/1295)[3], I wish to add the example found in the Church of St. Archangels in Prilep (from around 1270).[4] Great in scale, it bridges the historical gap between the compositions from Melnik and Ohrid, and gives us an opportunity to observe the development of iconography.[5]

At the Church of St. Archangels in Prilep[6], the Vision of Saint Peter of Alexandria (figs. 1 and 2) is depicted in the first section of the north wall in the western part of the church, and is separated from the rest of the decoration of this zone with a decorative border. The composition is badly damaged but the surviving parts provide enough information

* cvetkovskisaso@gmail.com

[1] The earliest presentations of this theme in Byzantine art appeared by the end of the tenth century in miniatures and illuminated manuscripts, i.e. menology of Basil II (*Vat. gr. 1613*) and *Paris. gr. 580*.The characteristics of these first versions of the Vision of St. Peter of Alexandria were studied by G. Millet in the study which is still the basic text for this subject (cf. G. Millet, *La vision de Pierre d`Alexandrie*, in: *Mèlanges Charl Diehl* II, Paris 1930, 103–107). Later presentations of the Vision from the end of the eleventh and the beginning of the twelfth century, also have their origins in miniature painting, the example with the Constantinople's liturgical scroll from the Patriarchate of Jerusalem (*Staurou 109*), cf. A. Grabar, *Un rouleau liturgique Constantinopoliten et ses peintures*, DOP 8 (1958) 176, 188, fig. 18. About the introduction of this composition into the altar area of the Byzantine church dating from the end of the thirteenth century, and its place in the painting programs from the time of the Palaiologoi, cf. C. Grozdanov, *Vizijata na Sv. Petar Alexandriski vo živopisot na Sv. Bogorodica Perivlepta (St. Kliment) vo Ohrid*, Godišniot zbornik na Filozofskiot fakultet 34 (Skopje 1982) 115–122 (= idem, *Studii za Ohridskiot živopis*, Skopje 1990, 102–107). For the depictions of this composition in the fifteenth century, cf. G. Subotić, *Ohridska slikarska škola od XV vek*, Ohrid 1980, passim; for the painting of the Vision in the post-Byzantine art, cf. M. Garidis, *La peinture murale dans le mond orthodox après la chute de Byzance (1450–1600)*, Athènes 1989, 228; S. Petković, *Zidno slikarstvo na području Pećke patrijaršije 1557-1614*, Beograd 1965, 66, n. 2,73, 80, 94, 163–164, 180–186, 191–196, 200–204, 207–208; A. Serafimova, *Kučeviški manastir Sveti Arhangeli*, Skopje 2005, 47. The vision of St. Peter of Alexandria in the time of the Palaiologan art (the fourteenth and fifteenth century) has been researched by S. Koukiaris, who provides numerous examples, cf. S. Koukiaris, *The depiction of the Vision of Saint Peter of Alexandria in the sanctuary of Byzantine churches*, Zograf 35 (2011) 64–65, 69

[2] I. Akrabova Zhandova, *Videnieto na sv. Petŭr Aleksandriĭski v Bŭlgarii͡a*, Izvestii͡a na Bulgarskii͡a arkheologicheski institut 25 (1946) 26–28, obr. 17–18; L. Mavrodinova, *T͡srkvata Sv. Nikola pri Melnik*, Sofii͡a, 1975, 24–26, il.19–20.

[3] Grozdanov, *Vizijata*, 115–122 (= idem, *Studii*, 102–107).

[4] This depiction of the Vision of Peter of Alexandria is only mentioned in: *Prilep i prilepsko niz istorijata*, Prilep 1971, 101 (P. Miljković-Pepek); S. Korunovski, E. Dimitrova, *Vizantiska Makedonija*, Skopje 2006, 145.

[5] In his article on the Vision of St. Peter of Alexandria in the Byzantine monumental art of the thirteenth and fourteenth centuries S. Koukiaris notes the Church of St. John Kalybites at the island of Eubea dated at the year of 1245, or little later. But the author himself notes that the composition is destroyed to such a degree that important iconographical features can not be observed. Cf. Koukiaris, *op. cit.*, 64–65.

[6] The bibliography on the church is not extensive because it has not yet been thoroughly researched. To date, scholarly interest has focused on specific scenes or cycles in the church. Most of the attention has been spent on the cycle of the Archangels depicted in the highest zones in the western part of the church. Cf. P. Miljković-Pepek, *Beleški za ciklusot sceni posveteni na svetite Arhangeli*, Glasnik na Institutot za nacionalna istorija II/1 (Skopje 1958) sl. 1–4; S. Kukiaris, *Dve predstave čuda arhandjela Mihaila u manastiru svetih Arhandjela u Prilepu*, Zograf 12 (1981) 54–57, sl.

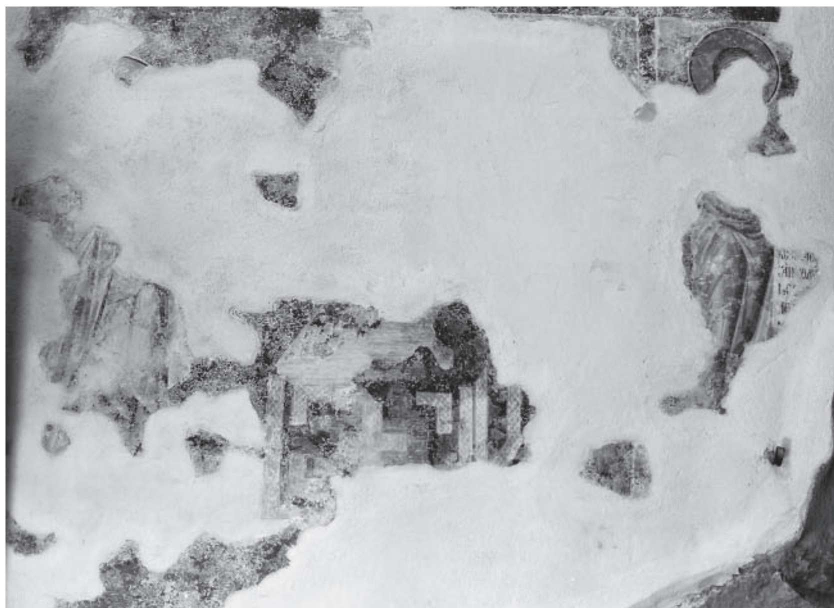


Fig. 1. Vision of Peter of Alexandria. Prilep, Church of the St. Archangels, ca. 1270

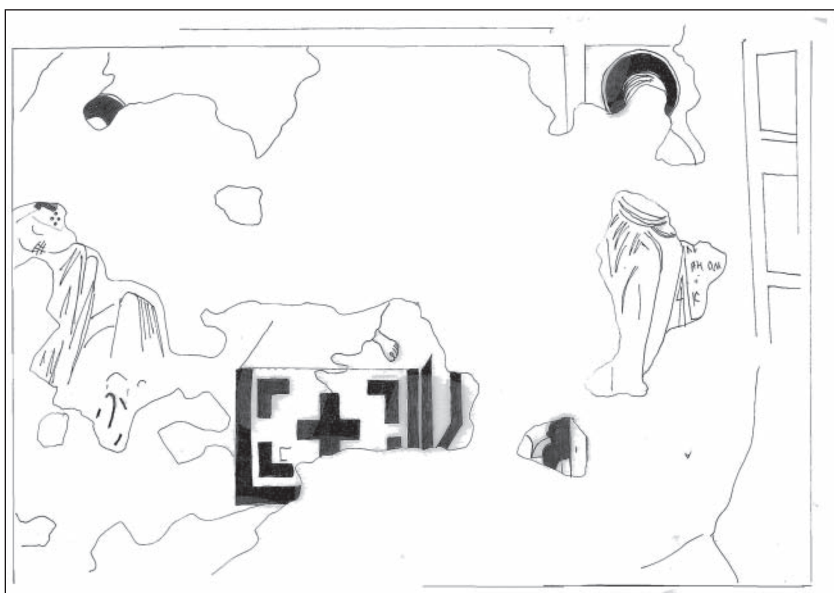


Fig. 2. Vision of Peter of Alexandria. Prilep, Church of the St. Archangels, ca. 1270, drawing



Fig. 3. Church of St. Nicholas, Melnik (1204–1207), an interior view looking from the west, photo: A. Stransky

that one may discern the general structure of the scene. In the middle part of the composition the holy throne is depicted covered with a purple cloth that is decorated with golden crosses. A young Christ once stood on the throne of which only the right foot and small part of the left remain.

Saint Peter of Alexandria is shown standing on the left of the holy throne. Little of this figure survives but is identifiable by parts of his green phelonion, his light rose omophorion and the epitrachelion under the phelonion, as well as small parts of his head – his white hair and the ocher nimbus that are visible in the upper part of the composition (fig. 2). Saint Peter faces the holy throne on which the young Christ stands and the wrinkles of his phelonion indicate that his hands were raised chest-height and gestured toward Christ. In the lower right part of the composition we can see a bended figure of the heretic Arius. The remaining part of the decoration of the first zone in the eastern portion of the northern wall consists of a prophet or apostle holding an open scroll in his hand (figs. 1 and 2). The western portion of the same wall shows the holy monks (fig. 5).

If one carefully compares the iconographic program of the Vision of Saint Peter of Alexandria from Prilep to the versions of this theme in Melnik and Ohrid, the importance of the former within the art of the thirteenth century, becomes evident.

As previously noted, the composition in St. Archangels in Prilep, is depicted in the first zone of the north wall. In the middle part of the scene there is a representation of Christ standing on the holy throne with Saint Peter of Alexandria to one side, and the heretic Arius below. The significant damage to the central part of the mural prevents us from knowing if the space was defined, i.e. have the master zografs who painted it strictly followed the hagiographic text from the saint's *Vita*, which described where this event took place, i.e. the prison of Alexandria. Due to its being located in the first section of the north wall, the composition from Prilep, links to the earliest known presentation of the Vision in Byzantine wall paintings: the Church of St. Nicholas in Melnik (beginning of the thirteenth century), where the Vision is depicted on the lowest section of the north-east pillar of the altar space (fig. 3).[7]

Considering the Vision from Prilep while keeping the rest of the decorative program of the north wall in mind, one cannot claim for sure that the Vision was painted next to the altar; however, given the fact that St. Nicholas, who was al-

1–4; S. Gabelić, *Ciklus Arhandjela u vizantijskoj umetnosti*, Beograd 1995, 42, 74, 83, 88, 103; eadem, *Vizantijski i postvizantjski ciklusi arhandjela XI–XVIII vek*, Beograd 2004, passim; P. Kostovska, *Nepoznata pretstava od Arhangelskiot ciklus vo manastirot Sv. Arhangeli vo Varoš kaj Prilep*, Zbornik Srednovekovna Umetnost 4 (2003) 7–22, sl.1; for the donor's composition and the donor John, the *megas chartoularios*, cf. B. Babić, *Tri grčka fresko natpisa na zidovima crkava srednjevekovnog Prilepa iz druge polovine XIII veka*, ZLUMS 5 (1967) 26–29, sl. 1; V. J. Djurić, *Vizantijske freske u Jugoslaviji*, Beograd 1974, 16, n.12 ; for the portraits of the king Vukašin and king Marko v. S. Radojčić, *Portreti srpskih vladara u srednjem veku*, Skopje 1934, 62–64; for the portrait of St. Kliment of Ohrid cf. S. Cvetkovski, *Novootkrieniot portret na Sv. Kliment Ohridski vo Sv. Arhangeli-Prilep*, Kulturen život 1 (Skopje 1994) 37–38, sl. 1. For the church's architecture, the phases of its development, as well as the stylistic features of the wall paintings, cf. Korunovski, Dimitrova, *Vizantiska Makedonija*, 144–145; P. Kostovska, *Figurite na monasite vo Sv. Arhangel Mihail, Varoš: prilog kon nivnata identifikacija*, Patrimonium.Mk 9 (2011) 80–95; S. Korunovski, *A contribution to the study of the monastery of St. Archangel Michael in Prilep*, Zograf 35 (2011) 111–116.

[7] Akrabova Zhandova, *op. cit*., 26–28, obr. 17–18; L. Mavrodinova, *op. cit*., 24–26, il.19–20; for the new dating of the frescoes at Melnik between 1204 and 1207. cf. B. Todić, *The symbolical investiture of archbishop Basil of Bulgaria at Melnik*, Zograf 32 (2008) 59–67.



Fig. 4. Vision of Peter of Alexandria. Ohrid, Church of the Virgin Peribleptos, 1294/1295



Fig. 5. Unidentified holy hymnographer, St. Theodore of Sykeon, St. Theodore Graptos and St. Joseph the Hymnographer. Prilep, Church of St. Archangels, the north wall, ca. 1270

ways painted in the altar area, is found here on the southern wall implies that he likely functioned as a counterpart to the Vision.[8]

If the space in which the Vision occurs is still not defined at Melnik (fig. 3), and the figure of Christ floats and projects Himself into the area in front of the holy throne, in the representation from St. Archangels in Prilep, the further development of the position of Christ is notable. He no longer hovers over the holy table, but is depicted standing on throne, which in fact is a significant iconographic development (figs. 1 and 2) that brings the composition closer to a Eucharistic context.

Another important aspect of the depiction of the Vision from St. Archangels in Prilep is the presentation of the heretic Arius. Beginning with the earliest example of the motif at Melnik, Arius was regularly depicted and definitely enters into the iconographic scheme of this composition. At times, he would be presented in novel iconographic settings, especially in post-Byzantine art.

The development of the Vision from Prilep is comparable to the older presentation from Melnik, with one crucial distinction: Christ now stands on the holy table, which happens here for the first time in the evolution of this subject. This announces the next, final stage in this motif's formation, that occurs at the end of the thirteenth century with the presentation of the Vision from St. Virgin Peribleptos (1294/1295) in Ohrid. [9]

At Ohrid, the scene is shown inside the altar for the first time, i.e. the second section of the prothesis on the southern wall.[10] The fresco is completely preserved, and depicts Christ as a youngster who stands on one pillar next to the holy table on which a closed Gospel has been placed. Saint Peter of Alexandria is represented standing in front of the throne with his hands raised pointing at Christ, and in the lower part, under the holy throne, one finds the bended figure of the heretic Arius. The pictorial space has been clearly defined with architectural buildings, a portico and columns (fig. 4). The placement of the Vision in the altar area was an important innovation which fixed its location for the art of the fourteenth century and throughout the whole post-Byzantine period. However, given that Christ is shown standing on a little pillar at Ohrid reveals that the iconography of the Vision had not yet achieved it final form where Christ stands on the holy throne as we already saw happening at St. Archangels in Prilep, circa 1270.

Another important feature of the Vision from Ohrid is the unique defining of the space where the Vision of the Alexandrian Episcope occurs. Michael Astrapas and Eutychios made a composition which has no analogies in the older presentations from Melnik and Prilep, nor in the later presentations of the Vision in the art of the Palaiologan dynasty. They defined the space strictly following the text of Saint Peter's *Vita*, and located the event inside the prison of Alexandria. It was here that Saint Peter had a vision when, during a service, Christ addressed him with his *chiton* torn apart, giving Saint Peter a symbolic premonition of the future danger from Arius and his teaching.[11]

At the end of the chronological line of development traced above, we would add the Vision of Peter of Alexan-

---

[8] Examples of medieval art survive in which St. Nicholas is depicted in the western parts of the church, further from the altar, between representations of the holy monks and other saint. However, in these cases he is not depicted as hierarch, but as monk wearing monks robes, as for example in the Church of the Transfiguration in the monastery Zrze [painted in 1368/1369; cf. Z. Ivković, *Živopis iz XIV veka u manastiru Zrze*, Zograf 11, (1980) 77; V. J. Djurić, *Les docteurs de l'eglise*, in: *Ευφρόσυνον, Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη* I, Athens 1991, 130–133, 135], or in the painted program of monastic refectories (cf. Djurić, *op. cit.*, 131, 135).

[9] Before I proceed to the composition from the Church of the Virgin Peribleptos in Ohrid, which actually marks the final phase of the definition of this theme and its iconography, it is appropriate to note the Vision of Saint Peter of Alexandria from the cave church "Pismata" in Ivanovo (cf. A. Vasiliev, *Ivanovskite stenopisi*, Sofiia 1953, 19, tabl. 14–15). According to the published photographs and the descriptions of Asen Vasiliev, one is led to believe that the longed figure of young Christ stands on the holy throne under the high baldachin. Asen Vasiliev does not date this composition, but later L. Mavrodinova who sites iconographical proximity as well with the same presentation from Melnik and the presentation from Ivanovo dates it at the first decades of the thirteenth century (Mavrodinova, *op. cit*., 26). Unfortunately the condition of the Vision at Ivanovo is very poor due to its long exposure to the weather and the loss of pigmentation and therefore the painted layer does not permit stylistic analysis that could lead to a chronology and dating of the work. For that we only marked the composition in Ivanovo, which by its formal characteristics, would belong to the group of older depictions of the Vision of Saint Peter of Alexandria.

[10] Grozdanov, *Vizijata*, 115–120, sl. 40, crt. 19. If the dating of the Vision of Saint Peter of Alexandria from the church St. John Kalybites in Eubea is reliable, than it turns out that by the middle of the thirteenth century the Vision of Saint Peter of Alexandria enters the altar area (cf. Koukiaris, *op. cit*., 64).

[11] Millet, *op. cit*., 103–108.



Fig. 6. St. Nicholas and St. Stephen the Younger. Prilep, Church of the St. Archangels, south wall, ca. 1270



Fig. 7. John, megas chartoularios, the ktetor. Prilep, Church of the St. Archangels, west wall, ca. 1270

dria from the church in Arilje (1296). This scene is part of the larger composition showing the Ecumenical Councils in the narthex. This denies it Eucharistic significance and therefore to some degree differentiates it from the development which we have traced. Nevertheless, its archaic iconography is of great importance when considered in relation to other contemporary or earlier thirteenth-century compositions of the Vision.[12]

The holy throne is not depicted on the composition in Arilje, Christ therefore hovers in the air and the heretic Arius is depicted directly under Christ`s mandorla. Whether the painters from Arilje, who were likely from the circles of the Thessalonica workshops, had some older composition for a model, or whether they just followed the two iconographic versions of the Vision, which developed in Byzantine art of the thirteenth century, must remain an open question.

Returning to the Vision of Saint Peter of Alexandria in the Church of the St. Archangels in Prilep, I would like to point out a few specifics concerning its location as well as the program concept in which it is placed. The Vision of Saint Peter of Alexandria is actually the only narrative composition depicted in the first zone of the western side of the church.

For now, I will continue with listing of the saints' figures, which alongside the Vision, complete the painted program of the first zone of the western part of the church. On the left-hand side of the Vision a section of the wall has been severely damaged including the depiction of a saint. The only visible remnants of the figure is the Greek letter "Θ" , as a part of his inscription. Saint Joseph the Hymnographer stands to the right of the saint. He is shown as an old man with a white beard wearing monastic dress and bearing an *analavos* on his chest. He holds an open scroll in his left hand and a cross in his right. After Saint Joseph the Hymnographer one finds the figure of Saint Theodore Graptos depicted in a similar fashion as Joseph, even in the near-identical typology of their faces. He also holds an open scroll in his left hand and a cross in his right (fig. 5).[13] After Theodore Graptos one finds a representation of Saint Theodore of Sykeon, depicted identically as the previous two of the hymnographers. The last of the holy monks on the northern wall unfortunately cannot be identified because of damage to his inscription; however, he was undoubtedly also was a holy hymnographer, because like the rest of them, he carries a scroll with a text on it and a cross in his hands.[14]

On the northern side of the western wall, there is representation of the donor, John the *megas chartoularios* of the west, with a model of the church in his hand (fig. 7).[15] Then on the southern side of the western wall next to the entrance door, the row of holy monks continues with depictions of Arsenius the Young, Stephen Sabaites, John the Kolovos, Sisoes, Maximos the Confessor, Onuphrius,[16] one unidentified monk, Stephen the Younger, and St. Nicholas, who we already saw to be depicted across from the Vision of Saint Peter of Alexandria (fig. 6).

One must now ask oneself if the decision to place the Vision within such an iconographical program was informed by other concepts. Examples of the Vision of St. Peter of Alexandria from Melnik, the Church of St. John Kalybites on Eubeia, as well as the Church of the Virgin Peribleptos in Ohrid, clearly indicate an effort to locate this composition near or within the altar program in the area of the prothesis. In the example of the Church of St. Archangels, we find no indiciation that the program's painters or planners intended to follow prior examples and place the scene of the Vision close to the altar. The only way we can connect the representaiton of the Vision with the altar area is through its relation to the figure of St. Nicholas depicted on the oposite

[12] D. Vojvodić, *Zidno slikarstvo crkve Svetog Ahilija u Arilju*, Beograd 2005, 103–104, 143–144, 298, crt. 44.
[13] Kostovska, *op. cit*., 90–91.
[14] *Ibid*., 90
[15] Babić, *op. cit*., 27–28.
[16] Kostovska, *op. cit*., 82–84.

wall, close to the altar area (fig. 6). Links may be drawn between the depiction of the Vision at the Church of the St. Archangels in Prilep with the depiction of the holy poets, i.e. their poetic works as well as the canons and the sermons that they wrote specifically for the celebration of St. Peter of Alexandria that took place on November 25th. In particular, one should focus on the part that celebrates the Vision of St. Peter, which pointed to the heresy of Arius and the debates within the church that would last for few centuries.

Some scholars have already noted the possibility that the appearance of some of the holy monks may have been inspired by the hymnography compositions of St. Joseph the Hymnographer and St. Theodore Studites. Monastic figures such as St. Arsenius the Young, St. Sisoes or St. John the Kolovos were rarely depicted and their inclusion here is notable.[17] In addition to the *Vita* of St. Peter of Alexandria and the *Menaion* for November, the night before the celebration of the saint's feast, his Vision is mentioned in the third hymn of the seventh ode of Theophanes Graptos (the ninth century). Other hymns for this day celebrate the struggle of St. Peter with Arius as well as his later exclusion from the body of the church. In addition, the hymn of St. Theodore Studites is sung on the Orthodox Sunday during the litany of the icons.[18] The Vision of St. Peter of Alexandria is mentioned in the third hymn of the first ode and the seventh of the sixth ode. Furthermore, on the sixth Sunday after Easter, the feast of the 318 Fathers Confessors of the Faith who constituted the First ecumenical Council, there is a reference to Peter's Vision in the second hymn of the Great Vespers.[19]

Finally, one may conclude that the iconographic program of the first zone of the western part of the Church of the St. Archangels in Prilep is amongst the most unusual found in fresco paintings in churches belonging to the Ohrid archbishopric dating from the third quarter of the thirteenth century.

---

[17] *Ibid*., 88, 90, 94–95.

[18] Koukiaris, *op. cit*., 64. Although the depiction of St. Theodore Studites is not preserved, we may recognize his presence in the completely ruined figure next to the Vision (only the letter Θ is preserved of the original inscription). The last monk on the northern wall whose inscription is completely obliterated, was a depiction of St. Theophanes Graptos.

[19] Cf. *ibid*., 64.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ – REFERENCE LIST

Akrabova Zhandova I., *Videnieto na sv. Petŭr Aleksandriĭski v Bŭlgarii͡a*, Izvestii͡a na Bulgarskii͡a arkheologicheski institut 25 (1946) 26–28.

Babić B., *Tri grčka fresko natpisa na zidovima crkava srednjevekovnog Prilepa iz druge polovine XIII veka*, ZLUMS 5 (1967) 26–29.

Cvetkovski S., *Novootkrieniot portret na Sv. Kliment Ohridski vo Sv. Arhangeli-Prilep*, Kulturen život 1 (Skopje 1994) 37–38.

Djurić V. J., *Les docteurs de l'eglise*, in: *Ευφρόσυνον, Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη* I, Athens 1991, 130–133, 135 (Djurić V. J., *Les docteurs de l'eglise*, in: *Eyphrosynon, Aphierōma ston Manolē Hatzēdakē* I, Athens 1991, 130–133, 135).

Djurić V. J., *Vizantijske freske u Jugoslaviji*, Beograd 1974.

Gabelić S., *Ciklus Arhandjela u vizantijskoj umetnosti*, Beograd 1995.

Gabelić S., *Vizantijski i postvizantijski ciklusi arhandjela XI–XVIII vek*, Beograd 2004.

Garidis M., *La peinture murale dans le mond orthodox après la chute de Byzance (1450–1600*), Athènes 1989.

Grabar A., *Un rouleau liturgique Constantinopoliten et ses peintures*, DOP 8 (1958) 176, 188.

Grozdanov C., *Studii za Ohridskiot živopis*, Skopje 1990.

Grozdanov C., *Vizijata na Sv. Petar Alexandriski vo živopisot na Sv. Bogorodica Perivlepta (St. Kliment) vo Ohrid*, Godišniot zbornik na Filozofskiot fakultet 34 (Skopje 1982) 115–122.

Ivković Z., *Živopis iz XIV veka u manastiru Zrze*, Zograf 11, (1980) 77.

Korunovski S., Dimitrova E., *Vizantiska Makedonija*, Skopje 2006.

Korunovski S., *A contribution to the study of the monastery of St. Archangel Michael in Prilep*, Zograf 35 (2011) 111–116.

Kostovska P., *Figurite na monasite vo Sv. Arhangel Mihail, Varoš: prilog kon nivnata identifikacija*, Patrimonium 9 (2011) 80–95.

Kostovska P., *Nepoznata pretstava od Arhangelskiot ciklus vo manastirot Sv. Arhangeli vo Varoš kaj Prilep*, Zbornik Srednovekovna Umetnost 4 (2003) 7–22.

Koukiaris S., *The depiction of the Vision of Saint Peter of Alexandria in the sanctuary of Byzantine churches*, Zograf 35 (2011) 64–65, 69.

Kukiaris S., *Dve predstave čuda arhandjela Mihaila u manastiru svetih Arhandjela u Prilepu*, Zograf 12 (1981) 54–57.

Mavrodinova L., *T͡srkvata Sv. Nikola pri Melnik*, Sofii͡a, 1975.

Miljković-Pepek P., *Beleški za ciklusot sceni posveteni na svetite Arhangeli*, Glasnik na Institutot za nacionalna istorija II/1 (Skopje 1958) sl. 1–4.

Millet G., *La vision de Pierre d'Alexandrie*, in: *Mèlanges Charl Diehl* II, Paris 1930, 103–107.

Petković S., *Zidno slikarstvo na području Pećke patrijaršije 1557-1614*, Beograd 1965.

Prilep i prilepsko niz istorijata, Prilep 1971, 101 (P. Miljković-Pepek).

Radojčić S., *Portreti srpskih vladara u srednjem veku*, Skoplje 1934.

Serafimova A., *Kučeviški manastir Sveti Arhangeli*, Skopje 2005.

Subotić G., *Ohridska slikarska škola od XV vek*, Ohrid 1980.

Todić B., *The symbolical investiture of archbishop Basil of Bulgaria at Melnik*, Zograf 32 (2008) 59–67.

Vasiliev A., *Ivanovskite stenopisi*, Sofii͡a 1953.

Vojvodić D., *Zidno slikarstvo crkve Svetog Ahilija u Arilju*, Beograd 2005.

Визија светог Петра Александријског у цркви Светих арханђела у Прилепу. Иконографска истраживања

Сашо Цветковски

Међу ретким тематским новинама у византијском зидном сликарству XIII века пажњу привлачи композиција Визије светог Петра Александријског. Иако се та представа у минијатурном сликарству среће и раније, у менолозима и литургијским свицима XI века, она прилично касно, тек почетком XIII века, улази у сликане програме византијских цркава.

У тексту је пажња посвећена композицији Визије светог Петра Александријског у цркви Светих арханђела у Прилепу (око 1270) и проучавању њене иконографије, као и утврђивању њеног значаја у целокупном развоју те представе у византијском сликарству XIII века. Сцена је насликана у првој зони северног зида западне цркве Светих арханђела и представља јединствену композицију, уз коју су, у продужетку, насликани ликови светих монаха. И поред велике оштећености фреске, на њој се још могу уочити свети престо на којем стоји млади Христос, потом лик јеретика Арија, повијеног испод светог престола, као и светог Петра Александријског, који стоји поред престола и рукама указује на Христа.

Представа из Светих арханђела заузима важно место у историји развоја те композиције, оно које се налази између слике у цркви Светог Николе у Мелнику с почетка XIII века, најстаријег досад познатог приказа теме о којој је реч, и композиције у цркви Богородице Перивлепте у Охриду из 1295. године. У Мелнику је Визија светог Петра Александријског представљена у првој зони једног од стубаца уз олтарску преграду; на њему се виде ликови Петра Александријског и младог Христа, који лебди испред светог престола.

Композиција у Прилепу насликана је у првој зони северног зида, а данас због преградњи цркве и оштећености тог дела сликаног програма не можемо поуздано утврдити да ли је то било у близини олтарског простора, мада неке програмске особености говоре у прилог таквој претпоставци. Поред тога, на представи Визије у Прилепу Христос стоји на самом престолу, што је, у ствари, кључни моменат у уобличавању иконографске схеме композиције и што касније, у уметности Палеолога и сликарству поствизантијске епохе, постаје редовна појава. Тиме се истиче литургијска симболика сцене, која долази до изражаја када се она, са свим дефинисаним иконографским обележјима, укључује у програм олтарског простора византијских цркава – један од првих таквих примера јесте живопис Богородице Перивлепте у Охриду (1295).

У оквиру приказа развоја композиције Визије светог Петра Александријског и прегледа споменика из XIII века у којима је она насликана пажња је посвећена и сцени у Ариљу (1296), као и представи у пећинској црквици „Писмата“ у Иванову, на којој се појављују сва иконографска обележја ове композиције из XIII века.

Зидно сликарство градачког католикона. Попис фресака и запажања о појединим програмским особеностима*

Драгана Павловић**

Филозофски факултет у Београду

UDC 75.052.046.3(497.11 Gradac)»12»
930.271
DOI 10.2298/ZOG1236089P
Оригиналан научни рад

У раду је изложен иконографски програм фресака Благовештенске цркве манастира Градца, идентификовани су неки досад непрепознати делови живописа, објављени сачувани натписи на фрескама, као и текстови на свицима архијереја у олтарском простору. Изнета су, на крају, запажања о програмским особеностима зидног сликарства градачке цркве, оним које раније нису биле разматране у науци.

Кључне речи: Благовештенска црква манастира Градца, иконографски програм, фреске, XIII век, Србија

This paper presents the iconographic program of frescoes in the Church of the Annunciation in the monastery of Gradac, in which there were a number of hitherto unrecognised sections that have now been identified. It publishes the preserved inscriptions on the frescoes, as well as the texts on the scrolls of the hierarchs in the altar space. Finally, it presents observations about the typical program features of the wall painting in the Gradac church, which have not been previously considered in research.

Key words: Church of the Annunciation in the Monastery of Gradac, iconographic program, frescoes, thirteenth century, Serbia

Живопис Благовештенске цркве манастира Градца значајно је остварење српског монументалног сликарства XIII века. Ипак, за разлику од архитектуре, зидно сликарство те цркве, иако одавно познато у науци, није у довољној мери и детаљно истражено. Током историје, поготово након публиковања прве монографије посвећене манастиру Градцу 1951. године[1] и конзерваторских радова на фрескама спроведених током шездесетих година XX века,[2] живопис градачког католикона био је предмет пажње многобројних домаћих и иностраних истраживача српске и византијске средњовековне уметности. Њихово интересовање најчешће је било усмерено ка проучавању иконографских одлика фресака и расветљавању првобитне садржине представа и портрета Немањића у доњој зони западног травеја наоса градачке цркве, а тек понекад ка програмским особеностима и стилским обележјима живописа те цркве. Не чуди стога што је сликарство Благовештенске цркве до данас остало непроучено као целина. Намера нам је, дакле, да изложимо првобитни иконографски програм (Схема 1), који је раније био непотпуно представљен, да идентификујемо неке досад непрепознате фигуре, објавимо сачуване натписе на фрескама и текстове на свицима архијереја у олтарском простору и да укажемо на неке програмске особености зидног сликарства Благовештенске цркве које досад нису биле запажене и разматране у науци.

У темену куполе цркве у Градцу некада је готово сигурно било приказано попрсје Христа Пантократора,[3] с обзиром на то да су на страницама тамбура били насликани стојећи пророци.[4] Данас се разазнају свега четири лика, али ако се има у виду чињеница да је реч о тамбуру осмостране основе, може се закључити да су између прозора градачке куполе првобитно биле приказане фигуре шеснаест старозаветних личности.[5] У пандантифима се налазе представе тројице јеванђелиста, данас делимично сачуване.[6] Како су од тих фресака видљиви само доњи делови фигура и делимично архитектонске кулисе у позадини, идентификација ликова писаца јеванђеља — чак и оног најбоље очуваног, на северозападном пандантифу (сл. 1) — у градачкој је цркви онемогућена.

У конхи апсиде, у складу са уобичајеном праксом, првобитно је била насликана Богородица.[7] У средишњем делу централног дела светилишта развијена је композиција Причешћа апостола, која је великим двојним прозором подељена на два дела, а данас је у знатној мери оштећена (слике 2 и 3).[8] Уз ту представу, на њеном јужном и

---

* Рад је настао као резултат истраживања у оквиру пројекта *Српска средњовековна уметност и њен европски контекст* (ев. бр. 177036), који подржава Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

** drpavlov@f.bg.ac.rs

[1] Ђ. Бошковић, С. Ненадовић, *Градац*, Београд 1951.

[2] Б. Живковић, *Конзерваторски радови на фрескама манастира Градца*, Саопштења 8 (1969) 119–127.

[3] На такву претпоставку указали су још аутори прве монографије о Градцу, cf. Бошковић, Ненадовић, *Градац*, 7. О поменутој идентификацији v. Д. Павловић, *Зидно сликарство Благовештенске цркве манастира Градца*, Београд 2010 (непубликовани магистарски рад), 21.

[4] Бошковић, Ненадовић, *Градац*, 7, т. XII, 1; О. М. Кандић, *Манастир Градац*, Београд 1982, 29; Павловић, *Зидно сликарство Благовештенске цркве*, 21.

[5] Павловић, *Зидно сликарство Благовештенске цркве*, 22–24.

[6] В. Р. Петковић, *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа*, Београд 1950, 74; Бошковић, Ненадовић, *Градац*, 7, т. XII, 1, XXIX, 1, XXX, 1, сл. 4; Кандић, *Манастир Градац*, 29; Павловић, *Зидно сликарство Благовештенске цркве*, 24–26.

[7] Павловић, *Зидно сликарство Благовештенске цркве*, 28.

[8] V. R. Petković, *La peinture serbe du Moyen âge* II, Beograd 1934, 16; idem, *Преглед црквених споменика*, 74; Бошковић, Ненадовић,

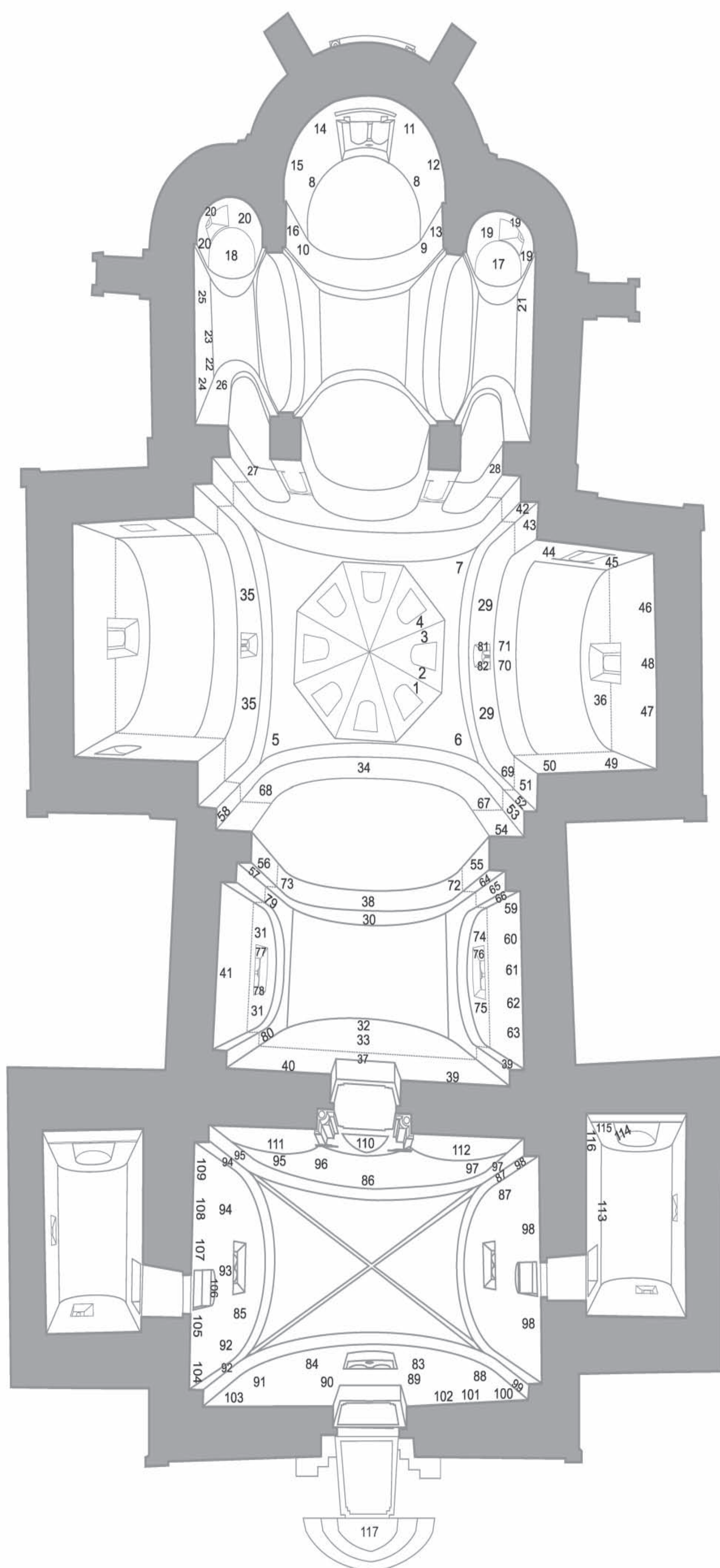


Схема 1: Благовештенска црква манастира Градца (цртеж Г. Толић). Распоред фресака
Schéma 1: Église de l’Annonciation du monastère de Gradac (dessin: G. Tolić). Disposition des fresques

1. Неидентификовани пророк
Prophète non identifié
2. Неидентификовани пророк
Prophète non identifié
3. Неидентификовани пророк
Prophète non identifié
4. Неидентификовани пророк
Prophète non identifié
5. Неидентификовани јеванђелиста
Évangéliste non identifié
6. Неидентификовани јеванђелиста
Évangéliste non identifié
7. Неидентификовани јеванђелиста
Évangéliste non identifié
8. Причешће апостола
Communion des Apôtres
9. Неидентификовани архијереј
Évêque non identifié
10. Неидентификовани архијереј
Évêque non identifié
11. Свети Јован Златоусти ?
Saint Jan Chrysostome ?
12. Неидентификовани архијереј
Évêque non identifié
13. Неидентификовани архијереј
Évêque non identifié
14. Свети Василије Велики ?
Saint Basile le Grand ?
15. Неидентификовани архијереј
Évêque non identifié
16. Неидентификовани архијереј
Évêque non identifié
17. Мртви Христос
Christ de Pitié
18. Богородица
Vierge
19. Остаци представе
Vestiges de la représentation
20. Остаци представе
Vestiges de la représentation
21. Неидентификовани архијереј
Évêque non identifié
22. Свети Андреја, архиепископ критски
Saint André archevêque de Crête
23. Неидентификовани архијереј
Évêque non identifié
24. Неидентификовани архијереј
Évêque non identifié
25. Неидентификовани архијереј
Évêque non identifié
26. Неидентификовани архијереј
Évêque non identifié
27. Неидентификовани свети
Saint non identifié
28. Свети Никола (у траговима)
Saint Nicolas (traces)
29. Рођење Христово
Nativité du Christ
30. Преображење (уништено)
Transfiguration (détruite)
31. Васкрсење Лазарево
Résurrection de Lazare
32. Улазак у Јерусалим
Entrée à Jérusalem
33. Распеће
Crucifiement
34. Силазак Светог Духа
Descente du Saint Esprit
35. Успење Богородичино
Dormition de la Vierge
36. Мироносице на Христовом гробу? (фрагменти)
Saintes Femmes au Tombeau? (fragments)
37. Мандилион
Mandylion
38. Хетимасија
Hetimasie
39. Остаци представе
Vestiges de la représentation
40. Остаци представе
Vestiges de la représentation

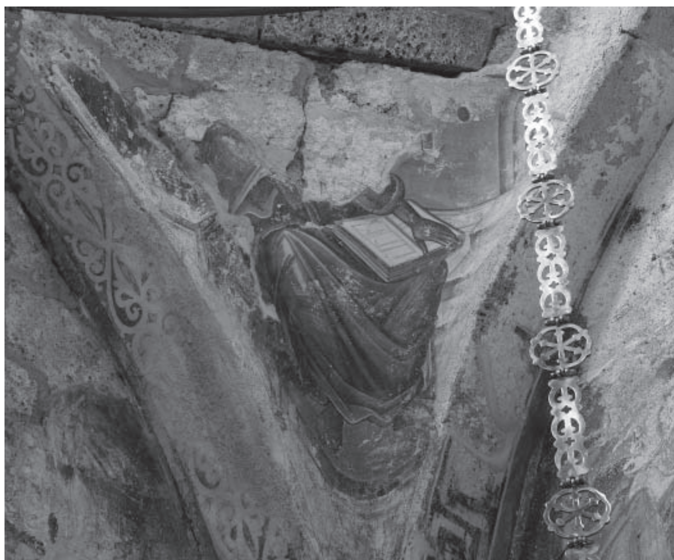
41. Остаци представе
Vestiges de la représentation
42. Неидентификовани свети (свети Симеон Столпник?)
Saint non identifié (saint Siméon Stylite?)
43. Неидентификовани свети (фрагменти)
Saint non identifié (fragments)
44. Свети Георгије
Saint Georges
45. Свети Прокопије
Saint Procope
46. Неидентификовани ратник
Guerrier non identifié
47. Неидентификовани ратник
Guerrier non identifié
48. Неидентификовани свети (у медаљону)
Saint non identifié (en médaillon)
49. Свети Кузман?
Saint Côme?
50. Свети Дамјан?
Saint Damien?
51. Свети Антоније Велики
Saint Antoine le Grand
52. Свећњак
Chandelier
53. Неидентификовани монах
Moine non identifié
54. Богородица са Христом
Vierge à l'Enfant
55. свети Јован Каливит
Saint Jean Kalybitès
56. свети Алексије Божији човек
Saint Alexis l'Homme de Dieu
57. Неидентификовани свети (фрагмент фреске)
Saint non identifié (fragment de la fresque)
58. Неидентификовани свети столпник
Saint stylite non identifié
59. Христос на престолу
Christ trônant
60. Богородица
Vierge
61. Свети Симеон Немања
Saint Siméon Nemanja
62. Урош I
Uroš Ier
63. Јелена Анжујска
Hélène d'Anjou
64–66. Остаци портрета чланова владарске породице
Vestiges des portraits des membres de la famille royale
67. Свети Мардарије
Saint Mardaire
68. Свети Авксентије
Saint Auxence
69. Неидентификовани свети (фрагмент фреске)
Saint non identifié (fragment de la fresque)
70. Пророк Гедеон
Prophète Gédéon
71. Пророк Данило
Prophète Daniel
72. Света Ана
Saint Anne
73. Свети Јоаким
Saint Joachim
74. Свети Трифун
Saint Tryphon
75. Неидентификовани свети
Saint non identifié
76. Неидентификовани свети (фрагмент фреске)
Saint non identifié (fragment de la fresque)
77. Неидентификовани свети (фрагмент фреске)
Saint non identifié (fragment de la fresque)
78. Неидентификовани свети (фрагмент фреске)
Saint non identifié (fragment de la fresque)
79. Неидентификовани свети (фрагмент фреске)
Saint non identifié (fragment de la fresque)
80. Неидентификовани свети (фрагмент фреске)
Saint non identifié (fragment de la fresque)
81. Свети Петар (у медаљону)
Saint Pierre (en médaillon)
82. Свети Павле (у медаљону)
Saint Paul (en médaillon)
83–86. Васељенски сабори (фрагменти)
Conciles œcuménique (fragments)
87–97. Богородичин циклус
Cycle de la vie de la Vierge
87. Одбијање дарова и Повратак Јоакима и Ане
Offrandes refusées et Retour de Joachim et Anne
88. Благовести Ани
Annonciation à Anne
89. Сусрет код Златних врата
Rencontre de Joachim et Anne devant la Porte Dorée
90. Рођење Богородичино
Nativité de la Vierge
91. Миловање Богородице
Caresses de la Vierge
92. Благослов три јереја
Bénédiction des prêtres
93. Богородичини први кораци
Premiers pas de la Vierge
94. Ваведење Богородичино
Présentation de la Vierge au temple
95. Захаријина молитва пред палицама просаца
Prière de Zacharie devant les bâtons des prétendants
96. Заруке Богородичине
Mariage de la Vierge
97. Прекори Јосифови
Reproches de Joseph
98. Страдање четрдесеторице севастијских мученика
Scène des Quarante martyrs de Sébaste
99. Неидентификовани мученик
Martyr non identifié
100. Неидентификовани мученик
Martyr non identifié
101. Неидентификовани мученик
Martyr non identifié
102. Неидентификовани мученик
Martyr non identifié
103. Фрагменти фреске
Fragments des fresques
104. Неидентификовани монах
Moine non identifié
105. Свети Онуфрије
Saint Onouphrios
106. Свети Макарије Велики
Saint Macaire le Grand
107–109. Неидентификовани монаси песници
Moines–poètes non identifié
110. Богородица са Христом
Vierge à l'Enfant
111. Арханђел (фрагмент фреске)
Archange (fragment de la fresque)
112. Арханђел или Богородица (остаци представе)
Archange ou Vierge (vestiges de la représentation)
113. Пренос Немањиних моштију (уништено)
Translation des reliques de Siméon Nemanja (détruite)
114. Фрагмент фреске
Fragment de la fresque
115. Фрагмент фреске
Fragment de la fresque
116. Неидентификовани архијереј
Évêque non identifié
117. Благовести
Annonciation

северном крају, приказане су, данас веома оштећене, стојеће фигуре двојице архијереја, окренуте према средишту апсиде;[9] оне су део композиције Литургијске службе отаца цркве, насликане у доњем делу апсиде (сл. 3).[10] Поворку архијереја чине шесторица светих отаца, који, осим

Градац, 8; G. Millet, *La peinture du Moyen Âge en Yugoslavie. Serbie, Macédoine et Monténégro* II, Paris 1957, pl. 50, 1, 3–4, pl. 67, 1; Живковић, *Конзерваторски радови*, сл. 4; Кандић, *Манастир Градац*, 33; Павловић, *Зидно сликарство Благовештенске цркве*, 29.

[9] Павловић, *Зидно сликарство Благовештенске цркве*, 29–30.

[10] Petković, *La peinture serbe*, 16; idem, *Преглед црквених споменика*, 74; Бошковић, Ненадовић, *Градац*, 8, т. XII, 2; Millet, *La peintu-*



Сл. 1. Јеванђелисӣа, северозаӣадни ӣанданӣиф
Fig. 1. Évangéliste, nord-ouest pendentif



Сл. 2. Причешће аӣосӣола, олӣарска аӣсида, северни зид (фоӣо: Г. Мије)
Fig. 2. Communion des Apôtres, abside du sanctuaire, mur nord (photo: G. Millet)



Сл. 3. Олӣарски ӣросӣор (фоӣо: Г. Мије)
Fig. 3. Le sanctuaire (photo: G. Millet)

првог с јужне стране, носе у рукама развијене свитке са исписаним текстовима молитава.[11] Јужни део поворке предводи архијереј који, дакле, десном руком благосиља, а у левој држи савијен свитак. До њега је приказан свештенослужитељ с развијеним ротулусом, на којем је исписан текст прве молитве верних из *Лиӣургије Василија Великог*: ть⟨і⟩ ⟨господи⟩ ⟨по⟩казꙁ⟨а⟩ль ⟨н⟩амь вели⟨коу⟩ю сию сп(а)се(нниꙗ).[12] Последњи у низу на јужној страни приказан је архијереј на чијем раширеном свитку (сл. 5) стоји текст молитве *Трисвеӣе ӣесме*: б(ож)є с(вє)ты и на с(вє)тыхь почива(юши).[13] Први од тројице архијереја на северном зиду носи свитак с почетком молитве коју свештеник чита за време појања *Херувимске ӣесме*: ⟨никтож є⟩ достоинь сьвеꙁа⟨вьшихь сє⟩.[14] Архијереј који следи држи свитак на којем је исписан текст из молитве првог антифона: г(оспод)и б(ож)є нашь єгоже дрьжава неиꙁм⟨ѣрна⟩.[15] До њега је насликан служитељ у чијим је рукама свитак (сл. 4) с молитвом другог антифона: г(оспод)и б(ож)є нашь сп⟨а⟩си люди сво⟨ю⟩.[16] Најнижа зона средишњег дела олтарског простора у Градцу декорисана је сликаним висећим завесама.[17] Живопис сокла опонаша драперију с флоралним мотивом и окачену о алке. На белој тканини смењују се црвене и плаве стилизоване лозице.

Живопис у проскомидији и ђаконикону, бочним просторијама светилишта градачке цркве, само је дели-

re II, pl. 51, 1–2; Живковић, *Конзерваӣорски радови*, сл. 4; Кандић, *Манасӣир Градац*, 33; Павловић, *Зидно сликарсӣво Благовешӣенске цркве*, 30–32.

11 Текстови на свицима архијереја у олтарском простору преузети су са фотографија, али и са цртежа које је сликар конзерватор Б. Живковић припремао за објављивање и који се данас чувају у планотеци Републичког завода за заштиту споменика културе.

12 Ј. Поповић, *Божансӣвене лиӣургије*, Београд 1978, 100; В. Вукашиновић, *Срӣска лиӣургијска ӣракса XIII века*, in: *Ђурђеви сӣуӣови и Будимљанска еӣархија. Зборник радова*, ed. Б. Тодић, М. Радујко, Беране–Београд 2011, 244.

13 Ј. Поповић, *op. cit.*, 34, 94; Павловић, *Зидно сликарсӣво Благовешӣенске цркве*, 30; Вукашиновић, *op. cit.*, 243.

14 Ј. Поповић, *op. cit.*, 45, 102; Павловић, *Зидно сликарсӣво Благовешӣенске цркве*, 30–31; Вукашиновић, *op. cit.*, 244.

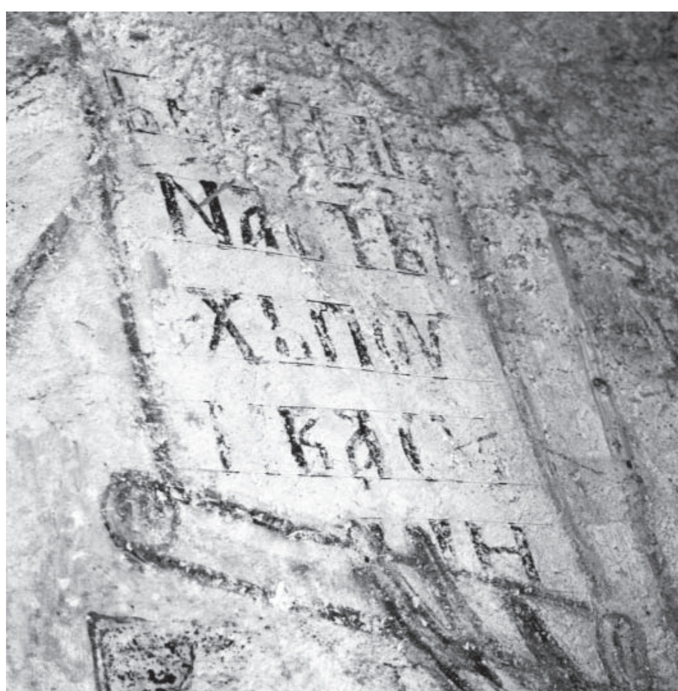
15 Ј. Поповић, *op. cit.*, 29, 89; Павловић, *Зидно сликарсӣво Благовешӣенске цркве*, 31.

16 Ј. Поповић, *op. cit.*, 30, 90; Павловић, *Зидно сликарсӣво Благовешӣенске цркве*, 31. У раду В. Вукашиновића (*Срӣска лиӣургијска ӣракса XIII века*, 243) наведено је, вероватно грешком, да свитак с молитвом другог антифона носи неидентификовани архијереј представљен као други са северне стране. Поменути свитак заправо држи неидентификовани архијереј који је приказан последњи у низу служитеља на северној страни апсиде.

17 Павловић, *Зидно сликарсӣво Благовешӣенске цркве*, 32–33. За репродукцију cf. Millet, *La peinture* II, pl. 67, 2–4.



Сл. 4. Свишак у рукама архијереја, олшарска айсида, северни зид
Fig. 4. Le rouleau dans les mains d`evêque, abside du sanctuaire, mur nord



Сл. 5. Свишак у рукама архијереја, олшарска айсида, јужни зид
Fig. 5. Le rouleau dans les mains d`evêque, abside du sanctuaire, mur sud

мично сачуван. У конхе апсида смештена су попрсја Богородице (проскомидија) и мртвог Христа (ђаконикон).[18] И у северној и у јужној пастофорији испод једноделног прозора приказана је часна трпеза. Уз обе трпезе је са једне стране насликан архијереј који у рукама, судећи по скромним фрагментима, држи развијен свитак, а с друге стране свећњак са упаљеном свећом.[19] На северном зиду протезиса и јужном зиду ђаконикона било је приказано по шест стојећих фигура архијереја у две зоне.[20] Данас се може ишчитати само текст на свитку прве фигуре у низу насликаном дуж доње зоне северног зида протезиса (реч је о *Молишви йредложења*: б(ож)є б(ож)є нашь ‹нжє› нєбєснн хлѣбь),[21] а на основу сачуваног фрагмента натписа (андрєꙗ) и препознатљивих црта лица може се идентификовати само последњи архијереј у низу у горњој зони северног зида протезиса[22] — реч је о представи светог Андреје, архиепископа Критског, једног од најпознатијих црквених песника византијског света (сл. 6).[23]

Сцене циклуса Великих празника приказане су на сводовима и зидовима градачког наоса, са изузетком Вазнесења, које је, како се може претпоставити, било насликано на своду изнад олтара, на којем данас нема трагова живописа.[24] Композиције Рођења Христовог[25] и Успења Богородичиног[26] смештене су у тимпаноне јужног и северног зида, а Силазак Светог Духа[27] насликан је у највишој зони западног зида поткуполног простора. На западном зиду западног травеја (сл. 7) представљено је Распеће,[28] а изнад њега Улазак

[18] Petković, *La peinture serbe*, 16; idem, *Преглед црквених сйоменика*, 74; Бошковић, Ненадовић, *Градац*, 8; Millet, *La peinture* II, pl. 51, 4; Живковић, *Конзерваторски радови*, сл. 4; В. Ј. Ђурић, *Визаншијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 41, n. 42; Кандић, *Манасшир Градац*, 33–34; Б. Тодић, *Срйске фреске с краја XIII века. Умешничке одлике*, Зборник Филозофског факултета, серија А: Историјске науке, 16 (Београд 1989) 73; Павловић, *Зидно сликарсшво Благовешшенске цркве*, 33–35.

[19] Павловић, *Зидно сликарсшво Благовешшенске цркве*, 33.

[20] Бошковић, Ненадовић, *Градац*, 8, т. XX, 3; Кандић, *Манасшир Градац*, 33; Павловић, *Зидно сликарсшво Благовешшенске цркве*, 33, 35.

[21] Ј. Поповић, *op. cit.*, 21; Павловић, *Зидно сликарсшво Благовешшенске цркве*, 35.

[22] Cf. Millet, *La peinture* II, pl. 51, 3.

[23] Павловић, *Зидно сликарсшво Благовешшенске цркве*, 35–36; eadem, *Кулш и иконографија двојице свеших Андреја са Криша*, ЗРВИ 49 (2012) 213–234.

[24] *Ibid.*, 28, 38, 43; eadem, *О једном особеном моделу расйоређивања сцена циклуса Великих йразника: Сшуденица — Градац*, in: *Визаншијски свеш на Балкану* II, ed. Б. Крсмановић, Љ. Максимовић, Р. Радић, Београд 2012, 444, 446–447.

[25] Petković, *La peinture serbe*, 16; idem, *Преглед црквених сйоменика*, 74; Бошковић, Ненадовић, *Градац*, 7–8, т. XXIX; Millet, *La peinture* II, pl. 53–54; С. Радојчић, *Сшаро срйско сликарсшво*, Београд 1966, 70; Живковић, *Конзерваторски радови*, сл. 9; Г. Бабић, *Циклус Хрисшовог дешињсшва у йределу с хумкама на фресци у Грацу*, Рашка баштина 1 (Краљево 1975) 49–56; Ђурић, *Визаншијске фреске*, 42; Кандић, *Манасшир Градац*, 29–30; О. Е. Этингоф, *Сопоставление сцен «Рождество Христово» и «Успение Богоматери» в росписях церквей Богородицы в Студенице и Благовещения в Градаце. Новый взгляд*, in: *Древнерусское искусство. Русь. Византия. Балканы. XIII век*, ed. О. Е. Этингоф, С. Петербург 1997, 59–73; Д. Војводић, *Зидно сликарсшво цркве Свешог Ахилија у Ариљу*, Београд 2005, 78; Павловић, *Зидно сликарсшво Благовешшенске цркве*, 38, 40–42, 44–49, 60; eadem, *О једном особеном моделу*, 445, 449–455.

[26] Petković, *La peinture serbe*, 16; idem, *Преглед црквених сйоменика*, 74; Бошковић, Ненадовић, *Градац*, 7–8, т. XXX, 1, 2, XXXI, 1; Millet, *La peinture* II, pl. 58, 1–4; Г. Бабић, *О комйозицији Усйења у Богородичиној цркви у Сшуденици*, Старинар 13–14 (1965) 263; Радојчић, *Сшаро срйско сликарсшво*, 70; Живковић, *Конзерваторски радови*, сл. 8; Кандић, *Манасшир Градац*, 29, 33; Этингоф, *Сопоставление сцен «Рождество Христово» и «Успение Богоматери»* , 59–73; Војводић, *Зидно сликарсшво цркве Свешог Ахилија*, 78, 129; Павловић, *Зидно сликарсшво Благовешшенске цркве*, 38, 40–42, 57–60; eadem, *О једном особеном моделу*, 445, 449–455.

[27] Бошковић, Ненадовић, *Градац*, 8, т. XII, 1, XXXII, 3; Millet, *La peinture* II, pl. 57, 3; Кандић, *Манасшир Градац*, 33; Павловић, *Зидно сликарсшво Благовешшенске цркве*, 38, 56–57; eadem, *О једном особеном моделу*, 445, 448–449. Фрагмент фреске скинут је са зида и пренет у Народни музеј у Београду, cf. Живковић, *Конзерваторски радови*, 127.

[28] Petković, *La peinture serbe*, 16; idem, *Преглед црквених сйоменика*, 73; Millet, *La peinture* II, pl. 49, 3, pl. 56, 3, pl. 57, 1–2; Бошковић, Ненадовић, *Градац*, 8, т. XXXI, 2, сл. 5; Кандић, *Манасшир Градац*, 29; Живковић, *Конзерваторски радови*, сл. 7; Д. Поповић, *Срйски вла-*



Сл. 6. Свети Андреја, архиепископ критски, проскомидија, северни зид
Fig. 6. Saint André l'archevêque de Crête, proscomidie, mur nord



Сл. 7. Поглед на западни зид западног травеја (фото: Г. Мије)
Fig. 7. Vue sur le mur ouest de la travée occidentale (photo: G. Millet)

у Јерусалим.[29] Композиција Васкрсења Лазаревог, због прозорског отвора подељена на два дела, насликана је на северном зиду западног травеја,[30] а на источној страни тог простора налазила се композиција Преображења, о



Сл. 8. Свети Ђорђе, источни зид јужне певнице
Fig. 8. Saint Georges, paroi Est du transept sud

чијем некадашњем изгледу данас сведочи једино фрагмент сцене на цртежу Софије Мије.[31] Имајући у виду распоред поменутих композиција, ранији истраживачи уочили су да је у сликаном програму градачке цркве, уз извесна одступања, поновљено решење из Студенице.[32] Реконструишући празнични циклус у Градцу на основу поређења са студеничким програмом, као и на основу распореда сачуваних представа у поткуполном простору задужбине краљице Јелене, с доста се вероватноће може претпоставити да су композиције Благовести и Сретења првобитно биле насликане једна испод друге на источној страни поткуполног простора.[33] Ако се имају у виду преостале расположиве површине у наосу Градца, може се помишљати да је сцена Крштења била приказана на истом месту као у студеничком католикону, дакле у горњем делу јужног зида и свода западног травеја.[34]

дарски гроб у средњем веку, Београд 1992, 85; Павловић, *Зидно сликарство Благовештенске цркве*, 38, 53–56; eadem, *О једном особеном моделу*, 445 et passim.

[29] Petković, *La peinture serbe*, 16; idem, *Преглед црквених споменика*, 73; Millet, *La peinture* II, pl. 55, 4, pl. 56, 1–2; Бошковић, Ненадовић, *Градац*, 8; Кандић, *Манастир Градац*, 29; Живковић, *Конзерваторски радови*, сл. 7; Д. Поповић, *Српски владарски гроб*, 85; Павловић, *Зидно сликарство Благовештенске цркве*, 38, 51–52; eadem, *О једном особеном моделу*, 445.

[30] Petković, *La peinture serbe*, 16; idem, *Преглед црквених споменика*, 73–74; Millet, *La peinture* II, pl. 55, 3; Бошковић, Ненадовић, *Градац*, 8; Д. Поповић, *Српски владарски гроб*, 85; Павловић, *Зидно сликарство Благовештенске цркве*, 38, 49–51; eadem, *О једном особеном моделу*, 445.

[31] Millet, *La peinture* II, pl. 100, 5; Бошковић, Ненадовић, *Градац*, 8; Кандић, *Манастир Градац*, 33; Павловић, *Зидно сликарство Благовештенске цркве*, 38, 49; eadem, *О једном особеном моделу*, 444–445.

[32] Радојчић, *Старо српско сликарство*, 70; Ђурић, *Византијске фреске*, 41; Кандић, *Манастир Градац*, 29; Д. Поповић, *Српски владарски гроб*, 84; И. М. Ђорђевић, *Програм Богородичине цркве у Студеници и српско средњовековно зидно сликарство*, in: idem, *Студије српске средњовековне уметности*, ed. Д. Војводић, М. Марковић, Београд 2008, 220.

[33] Војводић, *Зидно сликарство цркве Светог Ахилија*, 72; Павловић, *Зидно сликарство Благовештенске цркве*, 38, 42–43; eadem, *О једном особеном моделу*, 444, 447–448.

[34] Павловић, *Зидно сликарство Благовештенске цркве*, 38, 43; eadem, *О једном особеном моделу*, 445.



Сл. 9. Свети Прокопије, источни зид јужне певнице
Fig. 9. Saint Procope, paroi Est du transept sud



Сл. 10. Свети Јован Каливит, југозападни пиластар наоса
Fig. 10. Saint Jean Kalybitès, pilastre Sud-Ouest du naos

У другој зони јужног зида јужне певнице очувани су веома оскудни фрагменти фреске, у којима је недавно идентификована представа Мироносица на Христовом гробу,[35] првобитно, по свему судећи, подељена прозорским отвором на два дела.

На западном зиду западног травеја, испод композиције Распећа, а изнад портала који из наоса води у припрату, приказан је нерукотворени Христов образ, односно мандилион.[36] У темену лука који дели западни травеј и поткуполни простор насликана је представа Хетимасије.[37]

У доњој зони западног и северног зида западног травеја налазе се остаци три композиције, оштећене у великом степену. На јужној и северној страни западног зида (сл. 7) приказане су сцене које су по структури међусобно врло сличне, будући да обе представљају пренос моштију неке личности.[38] Најслабије је очувана трећа представа, смештена на северни зид западног травеја, која приказује смрт или опело неке личности.[39] Те композиције, несумњиво значајне за датовање и разумевање градачког живописа у целини, идентификоване су у досадашњој литератури на различите начине.[40] Нажалост, веома испрани и избледели фрагменти живописа не омогућују прецизно препознавање сцена и утврђивање идентитета свих приказаних личности.

Представе појединачних фигура у наосу Градца, смештене како у доњу зону живописа тако и у више делове храма, само су делимично очуване. Ипак, на основу података које пружа живопис и аналогија са сродним споменицима могуће је идентификовати неке светитељ-

[35] Војводић, *Зидно сликарство цркве Светог Ахилија*, 74.

[36] Petković, *La peinture serbe*, 16; idem, *Преглед црквених споменика*, 73; Millet, *La peinture* II, pl. 59, 2, pl. 63, 2; Живковић, *Конзерваторски радови*, сл. 7.

[37] Millet, *La peinture* II, pl. 64, 2. Најопширније о градачкој Хетимасији: Д. Поповић, *Српски владарски гроб*, 86–88.

[38] За цртеж и опис ове две композиције v. Живковић, *Конзерваторски радови*, сл. 7; Р. Николић, *Прилози проучавању живописа из XIII и XIV века у области Раса. Када је и ко живописао манастир Градац?*, Рашка баштина 2 (1980) сл. 2; В. Ј. Ђурић, *Историјске композиције у српском сликарству средњег века и њихове књижевне паралеле II*, ЗРВИ 10 (1967) 123, сл. 4, 5; Б. Тодић, *Сопоћани и Градац. Узајамност фунерарних програма две цркве*, Зограф 31 (2006–2007) 73–74, 75, сл. 9, 11.

[39] За њен цртеж и опис v. Бошковић, Ненадовић, *Градац*, т. XX, 4, сл. 3; Ђурић, *Историјске композиције II*, 121–123, сл. 3; Тодић, *Сопоћани и Градац*, 74–75, сл. 10.

[40] У овим композицијама препознат је најпре пренос моштију Немањиних, Савиних, Стефана Првовенчаног или неке друге личности из српске историје (Бошковић, Ненадовић, *Градац*, 6–7), а нешто касније пренос моштију Стефана Првовенчаног из Студенице у Жичу или Симеона Немање из Хиландара у Студеницу [М. Ћоровић-Љубинковић, *Одраз култа светог Стефана у српској средњовековној уметности*, Старинар 12 (1961) 53]. Недуго затим представљени догађаји протумачени су као сцене Смрти светог Саве, Преноса моштију



Сл. 11. Свети Алексије Божији човек, северозападни пиластар наоса
Fig. 11. Saint Alexis l'Homme de Dieu, pilastre Nord-Ouest du naos

ске групе насликане у градачком наосу и препознати њихове представнике. Ради лакшег сагледавања најпре ће бити речи о фигурама светитеља насликаним у најнижој зони зидова и пиластара, а потом о онима које су сачуване у горњим регистрима, то јест у другој и трећој зони наоса градачког храма.

На западним странама источног пара стубаца у првој зони живописа градачке цркве данас нема очуваних трагова првобитних фресака. По аналогији са сродним споменицима сасвим је основано претпоставити да су некада стојеће представе Христа, на јужној страни, и Богородице, на северној, биле насликане уз олтарску преграду и да су чиниле саставни део њеног сликаног програма.[41] У близини олтарске преграде, тачније пред улазом у ђаконикон, приказан је светитељ од чије су стојеће фигуре преостали незнатни фрагменти. На основу контура главе, дубоких зализака изнад чела и кратке браде, као и на основу скромних остатака епископске одеће, у његовом лику недавно је препознат свети Никола.[42] С обзиром на решење из Богородичине цркве у Студеници, као и на чињеницу да је свети Стефан Првомученик у српском средњовековном живопису неретко сликан у непосредној близини олтарске преграде, претпостављено је да се управо представа тог светитеља некада налазила пред улазом у проскомидију градачке цркве.[43] На источном делу јужног поткуполног зида наоса, у непосредној близини иконостаса, налазе се остаци стојеће фигуре голобрадог младића кратке косе, али оскудни фреско-фрагменти, нажалост, онемогућују веродостојну идентификацију фигуре насликане на тако истакнутом месту у храму.[44]

На источном и јужном зиду јужне певнице насликане су, данас фрагментарно сачуване, фигуре светих ратника.[45] И поред високог степена оштећења живописа, неке од чланова војничке скупине могуће је препознати. На северној страни најистакнутијег, источног зида, а судећи према портретским одликама приказаног лика и сачуваном делу натписа (ГЄ), представљен је свети Ђорђе, један од најзначајнијих ратника (сл. 8).[46] Од светог војника насликаног на јужном делу поменутог зида очувана је само лева половина тела, али физиономија и фризура тог младоликог ратника — представљеног без бркова и браде, с косом средње дужине, зачешљаном иза ушију — указују на то да је реч о светом Прокопију (сл. 9).[47] На западном зиду јужне певнице сачувани су само незнатни фрагменти, али ипак довољни да се на основу њих претпостави како су првобитно на том месту били приказани свети Кузман, Пантелејмон и Дамјан.[48] С обзиром на расположиву зидну површину, као и на избор и распоред светих бесребрника насликаних у старијим српским споменицима, предложена идентификација тројице светих врача сасвим је прихватљива. Осим тога, иконографске одлике фигуре смештене на северни део западног зида

светог Саве и Доношења моштију светог Саве у Милешеву (Ђурић, *Историјске композиције II*, 121–131), што су прихватили поједини истраживачи (G. Babić, *Les chapelles annexes des églises byzantines. Fonction liturgique et programmes iconographiques*, Paris 1969, 145; Д. Поповић, *Српски владарски гроб*, 86; S. Tomeković, *Les saints ermites et moines dans la peinture murale byzantine*, ed. L. Hadermann-Misguich, C. Jolivet-Lévy, Paris 2011, 153). Потом су у сценама на западном зиду западног траveја препознати прикази преноса моштију краља Уроша из Хума у Сопоћане (Николић, *Прилози проучавању живописа*, 89–90; Кандић, *Манастир Градац*, 41; eadem, *Градац*, 205–206) и преноса моштију архиепископа Јоаникија (Кандић, *Манастир Градац*, 41; eadem, *Градац*, 205–206), док су у новије време поменуте композиције на западном зиду идентификоване као сцене преноса Урошевих и Јоаникијевих моштију, а она приказана на северном зиду западног траveја као Успење архиепископа Јоаникија (Тодић, *Сопоћани и Градац*, 73–76).

[41] Павловић, *Зидно сликарство Благовештенске цркве*, 74.

[42] Војводић, *Зидно сликарство цркве Светог Ахилија*, 62, n. 336.

[43] *Ibid*., 62, 82.

[44] О препознавању једног од двојице мученика из Росафе — светог Сергија или Вакха — у лику ове фигуре: Војводић, *Зидно сликарство цркве Светог Ахилија*, 89, n. 575.

[45] Millet, *La peinture* II, pl. 55, 3; Бошковић, Ненадовић, *Градац*, 8; В. Ј. Ђурић, *Црква Св. Петра у Богдашићу и њене фреске*, Зограф 16 (1985) 33; М. Марковић, *О иконографији светих ратника у источнохришћанској уметности и о представама ових светитеља у Дечанима*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1995, 603; Војводић, *Зидно сликарство цркве Светог Ахилија*, 83, 159–160.

[46] Павловић, *Зидно сликарство Благовештенске цркве*, 76–77.

[47] *Ibid*., 77. О иконографији овог светог ратника: С. Габелић, *О иконографији св. Прокопија*, ЗРВИ 43 (2006) 527–549.

[48] Војводић, *Зидно сликарство цркве Светог Ахилија*, 84–85.

— кратка коса и брада, дуга доња хаљина и огртач, уска жута трака — указују управо на светог Дамјана, чија би се представа, ако се имају у виду уобичајен редослед постављања ликова двојице најзначајнијих светих врача и смештање светог Пантелејмона између њих, очекивала на поменутом месту. Непосредно до светих врача, на западном делу јужног зида поткуполног простора, судећи по типолошким одликама приказаног светитеља, налази се лик једног од главних представника византијског монаштва — светог Антонија Великог.[49] Реч је о старијем човеку седих бркова и браде средње дужине, одевеном у монашку одећу и с кукулом на глави. Будући да се тај египатски пустињак обично сликао на самом почетку низа монаха, може се претпоставити да је и у градачкој цркви он предводио поворку светих подвижника. Од те поворке у задужбини краљице Јелене данас је само фрагментарно сачувано свега неколико монашких фигура. Иконографска анализа тих фрагмената и успостављање аналогија са сродним споменицима пружају довољно елемената за идентификацију неких светих подвижника, док су поједини — попут фигуре старијег монаха одевеног у одору великосхимника и смештеног на северну страну југозападног испуста — оштећени у мери која онемогућава њихово препознавање.

На чеоној страни југозападног пиластра, у лику младића без бркова и браде, одевеног у великосхимничку одећу и представљеног са особеним атрибутом — књигом у руци — може се препознати свети Јован Каливит (сл. 10).[50] Наспрам њега, дакле на чеоној страни северозападног ступца, приказана је фигура од које је сачуван само фрагмент горњег дела главе с нимбом, као и скромни делови одеће. На основу изгледа тог светог, како ћемо видети касније, може се закључити да је реч о Алексију Божијем човеку (сл. 11).[51] На јужној страни северозападног испуста и на западној страни југоисточног испуста представљени су свети столпници, али идентитет њихових фигура и даље остаје неизвестан. У лику млађег светитеља краће, заобљене браде и с кукулом на глави, насликаног у непосредној близини светилишта, дакле на истакнутом месту у храму, можда би се могао препознати свети Симеон Столпник, који је, судећи по сачуваним примерима, обично сликан са заобљеном краћом брадом.[52] На источној страни југозападног пиластра, непосредно изнад игуманског престола, приказана је стојећа фигура Богородице с малим Христом у левој руци, у иконографском типу познатом под називом Богородица Умиленија.[53] Исти иконографски тип Богородице насликан је, како ћемо видети, и у лунети портала који води из припрате у наос.



Сл. 12. Свеши Мардарије
Fig. 12. Saint Mardaire

На јужном зиду западног траваја, у најнижој зони градачког наоса, налази се ктиторско-надгробна композиција, смештена непосредно изнад саркофага.[54] Христу на престолу, који благосиља десном руком, Богородица препоручује и приводи Немањиће држећи за руку, по свој прилици, светог Симеона Немању, родоначелника династије и најзначајнијег ктиторовог претходника, одевеног у монашку одећу.[55] Он је представљен како у улози предводника својих потомака држи за руку краља Уроша

[49] Павловић, *Зидно сликарсшво Благовешшенске цркве*, 81–82. И у недавно објављеној обимној студији о светим монасима у византијском зидном сликарству такође је претпостављено да је у јужном трансепту наоса градачке цркве насликан свети Антоније, cf. Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 258.

[50] Павловић, *Зидно сликарсшво Благовешшенске цркве*, 83. Светлана Томековић је претпоставила, уз одређену опрезност, да је реч о фигури светог Јована Каливита, cf. Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 258.

[51] Павловић, *Зидно сликарсшво Благовешшенске цркве*, 85. И у студији Светлане Томековић претпостављено је, додуше уз известан опрез, да је у градачкој цркви насликан свети Алексије Божији човек, cf. Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 258.

[52] Павловић, *Зидно сликарсшво Благовешшенске цркве*, 87.

[53] *Ibid*., 88.

[54] За ктиторску композицију cf. Petković, *La peinture serbe*, 16; С. Радојчић, *Поршреши срйских владара у средњем веку*, Скопље 1934, 27; Петковић, *Преглед црквених сйоменика*, 73; Millet, *La peinture* II, pl. 49, 4, pl. 59, 1; Бошковић, Ненадовић, *Градац*, 6; Кандић, *Манасшир Градац*, 41; Живковић, *Конзерваторски радови*, сл. 6; Николић, *Прилози йроучавању живойиса*, 86–88; Д. Поповић, *Срйски владарски гроб*, 84–85; Кандић, *Градац*, 196; Војводић, *Зидно сликарсшво цркве Свешог Ахилија*, 167; idem, *Идејне основе срйске владарске слике у средњем веку*, Београд 2006 (непубликована докторска дисертација), 49 et passim; Тодић, *Сойоћани и Градац*, 72–73.

[55] Ова монашка фигура тумачена је као представа Стефана Првовенчаног (Петковић, *Преглед црквених сйоменика*, 73; Радојчић, *Поршреши срйских владара*, 27; Николић, *Прилози йроучавању живойиса*, 86, n. 2; Кандић, *Манасшир Градац*, 41), потом као приказ Симеона Немање или Стефана Првовенчаног (Бошковић, Ненадовић, *Градац*, 6; Д. Поповић, *Срйски владарски гроб*, 85) и, коначно, као лик



Сл. 13. Свети Авксентије
Fig. 13. Saint Auxence

I, који, с краљицом Јеленом, својом супругом, придржава модел градачке цркве. Део те композиције чине и три портрета насликана на странама јужног пиластра и веома оштећена.[56]

Испод композиције Силазак Светог Духа, лицем окренуте ка олтарском простору, приказане су у пуној висини две личности из скупине петозарних,[57] које се, према иконографским обележјима, могу идентификовати као свети Мардарије (сл. 12) и свети Авксентије (сл. 13).[58] На потрбушју лука изнад пролаза у јужну певницу данас се могу видети делимично оштећене фигуре две старозаветне личности. На западној страни приказан је пророк Гедеон (сл. 16),[59] уз чији је лик сачуван натпис пророк[ь] гедеонь, док је на источној страни поменутог лука, с обзиром на устаљене иконографске елементе, место добио пророк Данило (сл. 17).[60] На потрбушју западног поткуполног лука приказани су Христови прародитељи — свети Јоаким (северно) и света Ана (јужно).[61] Изнад ктиторске композиције, у другој зони јужног зида западног травеја, налази се фигура светог Трифуна у фронталном ставу и с крином у десној руци.[62]

У прозору на јужном зиду поткуполног простора, у трећој зони живописа градачког наоса, насликани су медаљони с полуфигурама двојице апостола. На основу иконографских одлика, о чему ће касније бити речи, може се закључити да је на западној страни бифоре представљен свети Павле (сл. 15), док је наспрам њега, на источној страни, приказан свети Петар (сл. 14).[63] И у двојним прозорским отворима на северној страни поткуполног простора и на бочним зидовима западног травеја сачувани су фрагменти фресака, али они не пружају довољно елемената за поуздано препознавање фигура које су на тим местима биле приказане.

Слично градачком наосу, ни живопис припрате те цркве није сачуван у целини. Ипак, иконографски програм припрате могуће је у приличној мери реконструисати захваљујући сачуваним фрагментима фресака и старим фотографијама, али и на основу поређења с решењима оствареним у припратама других српских цркава XIII века. У горњој зони западног, северног и источног зида, у висини прозора, видљиви су остаци представа васељенских сабора.[64] Може се претпоставити

Симеона Немање (Војводић, *Зидно сликарство цркве Светог Ахилија*, 167; Тодић, *Сопоћани и Градац*, 72, n. 75).

[56] Питање идентитета насликаних личности и, с тим у вези, датовање живописа раније истраживачи различито су решавали. У ликовима на пиластру препознати су краљ Драгутин, његова супруга краљица Кателина и принц Милутин (Николић, *Прилози проучавању живописа*, 86–88; Кандић, *Манастир Градац*, 41; Д. Поповић, *Српски владарски гроб*, 85; Војводић, *Зидно сликарство цркве Светог Ахилија*, 167), потом деца ктитора, синови Драгутин и Милутин, као и ћерка Брњача [В. Ј. Ђурић, *Српска династија и Византија на фрескама у манастиру Милешеви*, Зограф 22 (1992) 23] и, на крају, краљ Милутин, његова жена и још једна непозната особа (Тодић, *Сопоћани и Градац*, 72–73).

[57] Cf. Millet, *La peinture* II, pl. 65, 1–2 (где се њихове фигуре помињу као представе неидентификованих светитеља). Драган Војводић (*Зидно сликарство цркве Светог Ахилија*, 90) закључује да су ликови петозарних мученика насликани у наосу Градца.

[58] Павловић, *Зидно сликарство Благовештенске цркве*, 88–91.

[59] Millet, *La peinture* II, pl. 64, 3; Бошковић, Ненадовић, *Градац*, 8, т. XXXII, 1; Кандић, *Манастир Градац*, 33; Павловић, *Зидно сликарство Благовештенске цркве*, 91, 92–93.

[60] Павловић, *Зидно сликарство Благовештенске цркве*, 91–92.

[61] Millet, *La peinture* II, pl. 65, 3 (у лику светог Јоакима препознат је Христос). Фигуре Јоакима и Ане исправно је идентификовала Д. Поповић (*Српски владарски гроб*, 87).

[62] Ђ. Бошковић први је скренуо пажњу на атрибут у његовој руци, али се није упуштао у његову идентификацију, cf. Бошковић, Ненадовић, *Градац*, 8, n. 46. Цртеж фигуре објавио је Б. Живковић, *Конзерваторски радови*, 124, сл. 6. Р. Николић идентификовао је фигуру светог Трифуна и указао на њену везу с ктиторском композицијом, cf. idem, *Прилози проучавању живописа*, 91. О појави представе светог Трифуна изнад ктиторске композиције управо по жељи краљице Јелене: Д. Поповић, *Српски владарски гроб*, 85–86, 185; S. Gabelić, *O ikonografiji sv. Trifuna*, Културно наследство 28–29 (Скопје 2004) 111, 115, 117, sl. 3. Светог Трифуна из градачке цркве помињу М. Марковић, *Појединачне фигуре светитеља у наосу и параклисима*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана*, 247, n. 44, и Ј. Проловић, *Представе мученика у Ресави*, Саопштења 40 (2008) 175, 177.

[63] Павловић, *Зидно сликарство Благовештенске цркве*, 98–99. За репродукцију апостола Петра v. Millet, *La peinture* II, pl. 64, 4.

[64] Ђ. Бошковић је први исправно уочио да су у горњим деловима зидова припрате приказани васељенски сабори, cf. Бошковић, Ненадовић, *Градац*, 6, n. 29. Сцене из циклуса Васељенских сабора као једну од тема градачке припрате, не одређујући места на којима су оне биле приказане, помињу В. Ј. Ђурић (*Византијске фреске*, 41), Д. Војводић (*Зидно сликарство цркве Светог Ахилија*, 99, 101) и В. Милановић (*О првобитном програму зидног сликарства у припрати Богородичине цркве у Морачи*, in: *Манастир Морача*, ed. Б. Тодић, Д. Поповић, Београд 2006, 163, n. 77). За репродукције cf. Бошковић, Ненадовић, *Градац*, т. XXXIII, 1; Кандић, *Градац*, сл. 21.



Сл. 14. Све\u0305ти Пе\u0305тар (фо\u0305то: Г. Мије)
Fig. 14. Saint Pierre (photo: G. Millet)

да су поједине сцене тог циклуса биле приказане не само на поменутим површинама већ и на горњем делу јужног зида и крстастом своду с ребрима, где је живопис сасвим уништен.[65] Знатна оштећеност живописа у горњој зони зидова градачке припрате, међутим, не дозвољава доношење поузданих закључака о првобитној садржини и распореду сцена циклуса Васељенских сабора. У средњој зони зидова приказане су сцене Богородичиног циклуса: Одбијање дарова и Повратак Јоакима и Ане (западна страна југоисточног пиластра и источна страна јужног зида), затим Благовести Ани, Сусрет код Златних врата, Рођење Богородичино и Миловање Богородице (западни зид), потом Благослов три јереја, Богородичини први кораци и Ваведење Богородичино (северни зид) и, на крају, Захаријина молитва пред палицама, Заруке Богородичине и Прекори Јосифови (северни зид).[66] У доњој зони, на читавој површини јужног зида, са обе стране портала који води у јужни параклис, налазе се остаци композиције Четрдесеторице севастијских мученика.[67] У истој зони на западном и северном зиду насликане су појединачне фигуре мученика и монаха. Наиме, на северној страни југоисточног пиластра, потом на јужној страни западног зида, као и на његовој северној половини, могу се разазнати скромни фрагменти фигура мученика,[68] али је приказане ликове немогуће препознати. У доњој зони северног зида припрате градачке цркве насликан је низ од шест фигура, раздвојен порталом који води у северни параклис на два дела. Међу њима су три фронтално приказане фигуре, две стојеће на западном делу северног зида, као и једна допојасна фигура изнад лунете портала који води у северни параклис, свети монаси пустиножитељи,[69] а три стојеће фигуре приказане на источном делу истог зида јесу монаси песници.[70] Нажалост, услед веома слабе очуваности живописа није могуће утврдити идентитет насликаних личности, осим када је реч о светом Онуфрију, уз чији је лик преостало неколико слова натписа (ст҃ы ⟨онꙋ⟩фрнє),[71] и светом Макарију Великом[72] (поред његовог лика видљив је део натписа — ст҃ы), приказаном у виду оранта, молитвено раширених руку, над порталом који води у северни параклис. На источном зиду, у лунети портала који води у наос, приказана је Богородица с Христом, у иконографском типу Умиленија,[73] а под великим слепим аркадама, јужно и северно од портала, сачувани су оскудни фраг-

[65] Павловић, *Зидно сликарс\u0305тво Благовеш\u0305тенске цркве*, 110–111.

[66] Већину композиција на северном (Благослов три јереја и Ваведење) и западном зиду (Благовести Ани, Сусрет Јоакимов и Анин, Рођење и Миловање Богородице) побројао је још В. Р. Петковић, *La peinture serbe*, 16. С. Радојчић (*С\u0305таро срūско сликарс\u0305тво*, 71) идентификује сачуване фрагменте на јужном зиду као Одбијање дарова. Ж. Лафонтен-Дозоњ у првом издању књиге о Богородичином детињству у византијској уметности (J. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l’Enfance de la Vierge dans l’Empire byzantin et en Occident* I, Bruxelles 1964, 45) од сцена на источном зиду градачке припрате препознаје Заруке. Неке од сцена циклуса поменуте су и у: Бошковић, Ненадовић, *Градац*, 6, т. XXXIII; Кандић, *Манас\u0305тир Градац*, 41. Ц. Грозданов је у студији о Богородичином циклусу у охридској Перивлепти [*Циклусо\u0305т на живо\u0305то\u0305т на Богородица во црква\u0305та све\u0305ти Климен\u0305т во Охрид (\u0305први дел)*, Прилози МАНУ 26/2 (Скопје 1995) 50] на јужном зиду градачке припрате препознао три сцене — Приношење и Одбијање дарова, Повратак Јоакимов и Анин и Благовести Јоакиму — а на северном зиду први је уочио остатке композиције Богородичини први кораци. Недавно је претпостављено постојање још неких композиција на местима на којима је живопис пропао (Јоаким испред савета дванаест племена, Благовести на бунару), као и то да је циклус почињао на западној страни југоисточног пиластра и источној страни јужног зида композицијом која обједињује два догађаја — Одбијање дарова и Повратак Јоакимов и Анин — а све сцене опширног Богородичиног циклуса из градачке цркве детаљно су описане и протумачене. Посебна пажња посвећена је иконографској анализи циклуса и проналажењу аналогија између градачких композиција и одговарајућих представа из савремених или пак нешто млађих византијских храмова [Д. Павловић, *Богородичин циклус у Благовеш\u0305тенској цркви манас\u0305тира Градца*, Зограф 33 (2009) 75–89; eadem, *Зидно сликарс\u0305тво Благовеш\u0305тенске цркве*, 112–134].

[67] Бошковић, Ненадовић, *Градац*, 6; Петковић, *Преглед црквених с\u0305поменика*, 73; Millet, *La peinture* II, pl. 62, 4; Д. Павловић, *Кул\u0305т и иконографија Че\u0305трдесе\u0305торице севас\u0305тијских мученика у Србији XIII века*, in: *Ниш и Визан\u0305тија VII*, Ниш 2009, ed. М. Ракоција, 293–304; eadem, *Зидно сликарс\u0305тво Благовеш\u0305тенске цркве*, 134–141.

[68] Павловић, *Зидно сликарс\u0305тво Благовеш\u0305тенске цркве*, 109, 141–142. За мишљење да су северно од портала приказани „живи савременици“, потом да је на северној површини југозападног пиластра представљен известан дечак, као и да је једна од четири фигуре на јужној страни западног зида насликана с круном на глави, v. Бошковић, Ненадовић, *Градац*, 6, n. 29a.

[69] Павловић, *Зидно сликарс\u0305тво Благовеш\u0305тенске цркве*, 142–144.

[70] В. Милановић, *Све\u0305ти \u0305песници у низу све\u0305тих монаха из доњег \u0305појаса фресака С\u0305пасове цркве у Жичи*, in: *Манас\u0305тир Жича. Зборник радова*, ed. Г. Суботић, Краљево 2000, 169–170, n. 10, сл. 12; eadem, *О све\u0305тосавској редакцији ликова све\u0305тих монаха у \u0305при\u0305пра\u0305ти милешевске цркве. Прилог ис\u0305траживању заједничких мес\u0305та у сликаним \u0305програмима црквених задужбина Немањића у XIII веку*, Balcanica 32–33 (2001–2002) 275, 276, 278, 279; Павловић, *Зидно сликарс\u0305тво Благовеш\u0305тенске цркве*, 144–146.

[71] Павловић, *Зидно сликарс\u0305тво Благовеш\u0305тенске цркве*, 143. В. Р. Петковић (*La peinture serbe*, 15; *Преглед црквених с\u0305поменика*, 73) помиње тог светитеља, али га грешком смешта на источни зид.

[72] Овог пустиножитеља у градачкој цркви идентификовала је В. Милановић (*О све\u0305тосавској редакцији ликова све\u0305тих монаха*, 283).

[73] Кандић, *Градац*, 118; Павловић, *Зидно сликарс\u0305тво Благовеш\u0305тенске цркве*, 146–147. За репродукцију cf. Millet, *La peinture* II, pl. 63; Кандић, *Градац*, сл. 24, 68.



Сл. 15. Свеши Павле (фошо: Г. Мије)
Fig. 15. Saint Paul (photo: G. Millet)

менти фресака (део нимба и крила арханђела), у којима је најпре препозната представа Благовести,[74] а потом фигуре двојице арханђела — Михаила и Гаврила.[75]

У јужном параклису уз припрату градачке цркве до данас је сачувано тек неколико скромних фрагмената живописа (детаљ сликане висеће завесице у најнижој зони и део архијерејске одеће на плавој позадини), док је у северном параклису живопис у потпуности уништен.[76]

У лунети главног, западног портала градачке цркве насликане су Благовести –бл(а)говѣще(ние) — празник који храм слави (сл. 18).[77] Богородица у стојећем ставу приказана је на јужној страни сцене, а арханђео Гаврило, крај чијег је лика сачувано само неколико слова –(арх)ан(гель) — на северном делу композиције. Јужно и северно од лунете главног портала, као и изнад улаза у цркву, могли су се некада уочити трагови неколико стојећих фигура,[78] који несумњиво указују на то да су фреске красиле и западну фасаду Благовештенске цркве.[79]

На крају, поменућемо и фрагменте фресака — тачније читав низ веома малих површина живописа, остатака насликане одеће, део главе неидентификоване фигуре, представу Христа и натпис — који су пронађени током археолошких ископавања у апсиди северне капеле једнобродног храма смештеног северозападно од Благовештенске цркве и који се данас чувају у Републичком заводу за заштиту споменика културе у Београду.[80] До сада су у стручној литератури изнете претпоставке, мада недовољно аргументоване, о томе да пронађени фреско-фрагменти потичу из Благовештенске цркве, односно да се могу датовати у крај XIII или почетак XIV века,[81] затим да део главе извесне фигуре заправо представља лик непознатог младог Немањића,[82] као и да је пронађени натпис у ствари молитвени текст краљице Јелене који је, уз представу Христа Младенца, настао после краљичине смрти.[83] Ипак, ти фрагменти нису довољни за програмска и иконографска разматрања, нити се прецизније може одредити време њиховог настанка.

* * *

На основу изложеног распореда фресака може се закључити да живопис Благовештенске цркве у Градцу обухвата теме чији су избор и размештај познати из старије или оновремене уметности, али и оне које су ретко приказиване или први пут насликане у Градцу, без паралела не само у српском средњовековном сликарству већ и шире.

Дакле, поједина програмска решења сасвим су уобичајена за време у којем је настао живопис градачког храма. Тако су, рецимо, пророци представљени у куполи, архијереји у олтарском простору, монаси на зидовима наоса и припрате, Богородица с Христом непосредно изнад игуманског престола, циклус Великих празника у наосу, васељенски сабори у припрати, а ктиторска композиција на уобичајеном месту, на јужном зиду западног травеја, непосредно изнад саркофага, итд. Програм фресака градачког храма, међутим, показује и неке особености по којима се живопис те цркве издваја и од старијих и од хронолошки блиских остварења византијске и српске уметности. Поједина решења која су ту први пут

---

[74] Кандић, *Манасшир Градац*, 41; eadem, *Градац*, 72–73, 118. Ђ. Бошковић први је препознао под северном аркадом фигуру арханђела, али није дао његово ближе одређење (Бошковић, Ненадовић, *Градац*, 6).

[75] Војводић, *Зидно сликарсшво цркве свешог Ахилија*, 116.

[76] Павловић, *Зидно сликарсшво Благовешшенске цркве*, 151–152. Судећи по фрагменту фреске забележеном на фотографском снимку Г. Мијеа (Millet, *La peinture* II, pl. 59, 4), делу композиције Преноса Немањиних моштију, која је некада била насликана на северном зиду, истраживачи су претпоставили да је у јужном параклису првобитно био насликан циклус Светог Симеона Немање, као и да је тај простор био њему посвећен, v. Бошковић, Ненадовић, *Градац*, 6–7, n. 36; В. Ј. Ђурић, *Исшоријске композиције у срйском сликарсшву средњег века и њихове књижевне йаралеле I*, ЗРВИ 8/2 (1964) 78; Babić, *Les chapelles annexes*, 53, 145; Кандић, *Манасшир Градац*, 41; М. Кашанин, М. Чанак-Медић, Ј. Максимовић, Б. Тодић, М. Шакота, *Манасшир Сшуденица*, Београд 1986, 168 (Б. Тодић); В. Ј. Ђурић, *Сойоћани*, Београд 1991, 144; B. Todić, *What was the opening scene of the Cycle of St. Simeon Nemanja at Studenica?*, in: *Образ Византий. Сборник статей в честь О. С. Поповой*, ed. А. В. Захарова, Москва 2008, 521, 522; Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 151, 258.

[77] Петковић, *Преглед црквених сйоменика*, 74; Бошковић, Ненадовић, *Градац*, 4, т. XIV, 1; Ђурић, *Визаншијске фреске*, 42; Кандић, *Манасшир Градац*, 41; eadem, *Градац*, 111; Павловић, *Зидно сликарсшво Благовешшенске цркве*, 153–155.

[78] Фрагменти фресака опажају се на једном цртежу градачке цркве М. Валтровића, насталом 1875. године, cf. *Валшровић и Милушиновић. Докуменши I — шеренска грађа 1871–1884*, ed. Т. Дамљановић, Београд 2006, 42. На трагове фресака на западној фасади Благовештенског храма указао је Ђ. Бошковић, аутор прве монографије о градачкој цркви, cf. Бошковић, Ненадовић, *Градац*, 3.

[79] Павловић, *Зидно сликарсшво Благовешшенске цркве*, 155.

[80] Археолошка ископавања спроведена су од 1962. до 1972. године, под руководством А. Јуришић, а превентивну конзервацију фрагмената фресака на терену обавио је сликар конзерватор Б. Живковић. О томе v. А. Јуришић, *Обичај сахрањивања фрагменаша живойиса и делова архишекшонске йласшике*, Саопштења 13 (1981) 170–172. Године 1987. конзерваторску обраду и реконструкцију појединих пронађених фреско-фрагмената извео је сликар конзерватор Р. Петровић, cf. R. Petrović, *Nova metodologija zaštite fragmenata i zapaljenih fresaka u manastiru Hilandaru i u Prizrenu*, Diana 10 (2004/2005) 103–104.

[81] Јуришић, *op. cit.*, 172.

[82] Petrović, *op. cit.*, 103.

[83] *Ibid.*, 104.

примењена у српском средњовековном зидном сликарству у науци су већ разматрана. При томе мислимо на представу мртвог Христа у ниши ђаконикона, укључивање фигуре светог Андреје Критског међу најугледније свете оце васељенске цркве насликане у оквиру симболичне представе Службе архијереја, увођење опширног Богородичиног циклуса и представе Четрдесеторице севастијских мученика у програм градачке припрате, потом на лик светог Трифуна изнад ктиторске композиције и, коначно, на смештање композиција преноса моштију непознатих личности у приземну зону западног зида западног травеја, што је нарушило приказ поворке Немањића и условило раздвојено представљање чланова владарске породице, у две групе.[84] У овом раду, као што је напоменуто, указаћемо на нека програмска обележја зидног сликарства Благовештенске цркве којима досад није посвећивана пажња у науци.

Појава ликова пророка у куполи градачке цркве уобичајено је решење, али су они, сасвим извесно, некада били приказани у броју знатно већем у односу на познате примере из старијих српских цркава. Наиме, никада раније у српском сликарству XIII века није било представљено шеснаест пророчких ликова у једној зони живописа тамбура. Као што је закључено у ранијој литератури, група од шеснаест фигура пророка ретко је сликана у тамбурима купола. У зидном сликарству тако велики број старозаветних личности појављује се у тамбурима свега неколико храмова, као што су Панагија тон Халкеон у Солуну и манастир Дафни, а у српској средини пећка Богородица Одигитрија, Марков манастир, Љубостиња, Свети Ђорђе у Рибници и, по свему судећи, Наупара.[85] Наведеним примерима требало би прикључити и Градац. Иначе, број старозаветних личности у куполама цркава и начин њиховог постављања били су најчешће условљени величином и обликом тамбура. Судећи по сачуваним примерима, додуше малобројним, утврђено је постојање две варијанте приказивања шеснаест фигура пророка у тамбурима купола.[86] Наиме, толики број старозаветних личности распоређиван је у два низа по осам фигура (Панагија тон Халкеон у Солуну, Марков манастир, Љубостиња, на пример) или су пак пророци приказивани у једној зони. При томе је сликана по једна фигура између два прозора (Дафни) или су по двојица пророка смештана на површине између прозора (Богородица Одигитрија у Пећи).[87] И тамбур градачке куполе, несумњиво, својом величином и бројем страница омогућавао је приказивање шеснаест пророчких фигура. У поређењу с поменута два начина постављања великог броја старозаветних личности у тамбуре кружне основе, градачка црква показује сасвим особено решење. Фигуре пророка нису биле смештене, као што је то било уобичајено, на површине између прозора кружног тамбура, већ на странице сасвим специфичног изнутра осмостраног тамбура. Управо по томе пример из Градца представља, колико нам је познато, јединствено решење у византијској уметности.

Декорацију градачког олтара, у складу с раније успостављеном традицијом, чине теме чији су избор и размештај познати из старије византијске уметности, али и из сликаног програма других српских цркава XIII века. Ипак, у оквиру уметности свог времена живопис у градачком олтару показује и нека особена решења. Појава фигура архијереја у истој зони с представом Причешћа није необична, мада је реч о ређе примењиваном решењу.[88] Очигледно из практичних разлога, двојица архијереја учесника у симболичној Литургијској служби отаца цркве била су у градачком храму смештена изнад те композиције. Нажалост, услед великог оштећења фреске њихови ликови не могу се идентификовати. Исто је тако и са шесторицом светих отаца насликаних у полукругу



Сл. 16. Пророк Гедеон
Fig. 16. Prophète Gédéon

[84] С. Радојчић, *Портрети српских владара у средњем веку*, Скопље 1934, 27; Бошковић, Ненадовић, *Градац*, 6–8, n. 46; Ћоровић-Љубинковић, *Одраз култа светог* Стефана, 53; Ђурић, *Историјске композиције II*, 121–123, сл. 3, 4, 5; Babić, *Les chapelles annexes*, 145; Ђурић, *Византијске фреске*, 41, n. 42; Николић, *Прилози проучавању живописа*, 86–88, 89–91, сл. 2; Кандић, *Манастир Градац*, 33–34, 41; Тодић, *Српске фреске с краја XIII* века, 73; Д. Поповић, *Српски владарски гроб*, 84–86; Gabelić, *O ikonografiji sv. Trifuna*, 111, 115, 117, sl. 3; Кандић, *Градац*, 196, 205–206; Војводић, *Зидно сликарство цркве Светог Ахилија*, 167; Тодић, *Сопоћани и Градац*, 72–76, сл. 9, 10, 11; Павловић, *Богородичин циклус у Благовештенској цркви манастира Градца*, 75–89; eadem, *Култ и иконографија Четрдесеторице севастијских мученика у Србији XIII века*, 301–302; Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 153; Павловић, *Култ и иконографија двојице светих Андреја са Крита*, 222.

[85] А. Сковран, *Фреске цркве св. Ђорђа под Горицом у Титограду*, Старине Црне Горе 3–4 (1965–1966) 126; Љ. Поповић, *Фигуре пророка у куполи Богородице Одигитрије у Пећи: идентификација и тумачење текстова*, in: *Архиепископ Данило II и његово доба*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1991, 458–461 (с примерима и литературом); В. Ристић, *Новооткривене фреске у цркви Св. Богородице манастира Наупаре*, Саопштења 26 (1994) 132.

[86] Поповић, *op. cit.*, 460–461.

[87] *Ibid*.

[88] Ch. Walter, *La place des évêques dans le décor des absides byzantines*, Revue de l'Art 24 (1974) 81–85. Овакво решење примењено је нешто касније у Раваници и Каленићу, cf. Б. Живковић, *Каленић. Цртежи фресака*, Београд 1982, 10–11; idem, *Раваница. Цртежи фресака*, Београд 1990, 18–19; T. Starodubcev, *Srpsko zidno slikarstvo u doba Lazarevića i Brankovića (1375–1459)*, Beograd 2007 (непубликована докторска дисертација) 305 (с примерима и литературом).

апсиде (сл. 3). Натписи крај њихових фигура нису сачувани. Уништени су им и ликови, те се литургичари не могу препознати ни према портретским обележјима. На њиховим отвореним свицима виде се пасуси молитава, али се фигуре архијереја не могу идентификовати на основу текстова које држе у рукама будући да је одавно утврђено да се исти цитат, од споменика до споменика, може наћи на ротулусима у рукама различитих свештенослужитеља.

Можемо само претпоставити да на градачкој представи Јован Златоусти и Василије Велики, аутори литургија, предводе поворке архијереја у олтару јер је то уобичајено решење. На ту претпоставку указује и представа првог архијереја на јужном делу апсидалног зида, насликаног како десном руком благосиља, док у левој држи савијен свитак. Наиме, приказивањем двојице најистакнутијих светих отаца као предводника поворки, док једном руком благосиљају, а у другој држе или полуотворене свитке с текстовима који се односе на освећење хлеба и вина (Свети Никита) или савијене свитке (северни параклис спољне припрате Богородичине цркве у Студеници, Богородица Болничка у Охриду, „Маркова црква" у близини Велеса), али понекад и без ротулуса (Богородица Љевишка, Богородичина црква у Доњој Каменици), истицано је освећење часних дарова.[89] По свему судећи, у Градцу је насликана управо једна од варијаната иконографског решења приказа најсветијег тренутка литургије.[90] Будући да се Василије Велики најчешће представља са свитком на којем је исписана молитва што се изговара у време појања *Херувимске песме*, а управо такав свитак у Градцу држи архијереј који предводи служитеље десно од нише горњег места, може се претпоставити да је чувени епископ Кесарије у задужбини краљице Јелене био насликан као предводник архијереја на северној страни.[91] Сходно томе, вероватно је на челу служитељâ на јужној страни био приказан архиепископ Цариграда Јован Златоусти са савијеним ротулусом.[92] Стога не изненађује што се текст *Молитве предложења*, иначе најчешће исписиван на свитку Јована Златоустог, у градачком олтарском простору, као што је поменуто, нашао у рукама архијереја насликаног на северном зиду проскомидије. Не постоје докази да се у средишту градачке композиције Литургијске службе отаца цркве некада налазила представа Христа агнеца на часној трпези. Сасвим је могуће да је она била изостављена. Уосталом, слика Служења свете литургије без малог Христа у средишту сцене није била непозната у зидном сликарству пре живописања Градца (Богородичина црква у Студеници).[93] С ликовима архијереја приказаним у главном делу светилишта целину су чиниле појединачне представе светитеља на зидовима проскомидије и ђаконикона. Да су у јужној и северној пастофорији могли бити приказани светитељи мањег угледа од архијереја насликаних у средишњем делу олтарског простора, наслућује се по представи епископа на северном зиду протезиса, у чијем лику, судећи по остатку натписа и иконографским обележјима, препознајемо светог Андреју Критског. Тај славни византијски химнограф приказиван је у црквама источнохришћанског света најчешће у олтарском простору, међу фигурама архијереја. Његова представа у градачкој цркви нарочито је занимљива будући да је реч о најстаријем познатом српском примеру укључивања светог Андреје међу најугледније свете оце васељенске цркве насликане у оквиру симболичне представе Службе архијереја.[94]



Сл. 17. Пророк Данило
Fig. 17. Prophète Daniel

Са становишта програма вредна је пажње недавно идентификована представа Мироносица на Христовом гробу на јужном зиду јужне певнице. Како поменута композиција указује заправо на Васкрсење Христово, та сцена неретко је сликана у оквиру Великих празника, и то често у непосредној близини Силаска у ад као другог начина приказивања најважнијег хришћанског празника,[95] али и у склопу циклуса Страдања и посмртних јављања Христових.[96] Пре живописања Градца пред-

[89] О томе детаљно: И. М. Ђорђевић, М. Марковић, *„Маркова црква" над реком Бабуном у близини Велеса*, Зограф 27 (1998–1999) 146–147 (с примерима и литературом); М. Марковић, *Манастир Светог Никите код Скопља. Историја и живопис*, Београд 2004 (непубликована докторска дисертација), 139–140, 149.

[90] У Градцу само један архијереј, онај који предводи поворку на јужној страни, благосиља десницом, док у левој руци држи савијен свитак. Архијереј на челу поворке на северној страни у руци држи свитак на којем је, као што је поменуто у првом делу рада, исписан текст молитве *Херувимске песме*. О разним варијантама композиције која приказује освећење дарова: Ђорђевић, Марковић, *op. cit*., 146–147, n. 60, 62 (с примерима и литературом).

[91] Павловић, *Зидно сликарство Благовештенске цркве*, 32. И у недавно објављеном раду В. Вукашиновић истакао је да је неидентификовани архијереј, први са северне стране градачке апсиде, насликан на месту на којем се у „класичном распореду" приказује Василије Велики, cf. Вукашиновић, *op. cit*., 244.

[92] Павловић, *Зидно сликарство Благовештенске цркве*, 32.

[93] Кашанин et al., *Студеница*, 149–150. Од познијих примера помењућемо оне из охридске Богородице Перивлепте, Жиче, Светих апостола у Солуну, Старог Нагоричина, као и из Светог Николе у Бањи. За наведене споменике cf. Б. Тодић, *Старо Нагоричино*, Београд 1993, 91; idem, *Топографија жичких фресака*, in: *Манастир Жича*, 111; С. Пејић, *Манастир Свети Никола Дабарски*, Београд 2009, 71–72.

[94] О томе детаљно: Павловић, *Култ и иконографија,* 213–234.

[95] E. Kitzinger, *Reflections on the Feast Cycle in Byzantine art*, Cahiers archéologiques 36 (1988) 52–54. Приказивање композиције Мироносица на гробу у празничном циклусу врло је често у византијској уметности (Света Тројица у Кранидију, Богородица Перивлепта у Охриду, на пример), као и у задужбинама српских ктитора (Студеница, Милешева, Свети Никита, Свети Спас у Кучевишту, Лесново, итд.).

[96] G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos*, Paris 1960, 53–56; М. Марковић, *Првобитни живопис главне манастирске цркве*, in: *Манастир Хиландар*, ed. Г. Суботић, Београд 1998, 222, 224; Б. Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, Београд 1998, 140–146; Д. Симић-Лазар, *Каленић. Сликарство, историја*, Крагујевац 2000, 107–120; Б. Тодић, М. Чанак-Медић, *Манастир Дечани*, Београд 2005, 389.

става Мироносица на Христовом гробу насликана је на јужном зиду западног травеја, то јест над портретима ктитора, у Студеници[97] и Милешеви,[98] као и на западном зиду цркве Светог Николе у Студеници,[99] док је у Сопоћанима приказана у олтару, међу композицијама Христових посмртних јављања.[100] Ако се имају у виду примери из студеничке и милешевске цркве, у којима поменута сцена није насликана у низу представа Мука Христових, циклуса представљеног у припратама тих храмова, може се претпоставити да ни у градачкој цркви композиција Мироносица на Христовом гробу није чинила саставни део циклуса Христових страдања. С друге стране, не би требало у потпуности одбацити ни претпоставку да је поменута композиција била само једна од сцена циклуса Мука Христових који је некада красио горње зоне певница у задужбини краљице Јелене, будући да су сцене тог циклуса сачуване у јужном и северном певничком простору Мораче,[101] додуше на млађем слоју сликарства, али који је могао поновити првобитна решења из XIII столећа, као и у средишњем делу цркве у Ариљу.[102] Не би требало занемарити ни чињеницу да је композиција Страдања четрдесеторице севастијских мученика, у најзначајнијим српским црквама XIII века обично сликана на сводовима и у горњим зонама зидова вестибила, односно певничких простора, у градачкој цркви „пресељена" у припрату, што је несумњиво била непосредна последица увођења нових сцена у иконографски програм певница те цркве.

У сликаном програму градачке цркве пажњу заслужују и четири фигуре смештене у другу зону живописа, на потрбушја поткуполних лукова. Реч је представама Христових прародитеља Јоакима и Ане, као и пророка Гедеона и Данила (слике 16 и 17). Фигура пророка Данила, крај које натпис није очуван, досад није била препозната у стручној литератури. Идентитет тог пророка може се утврдити не само на основу устаљених иконографских елемената — источњачке црвене капе на глави и црвеног плашта пребаченог преко леве руке — већ и по уобичајеној физиономији, будући да је представљен као млад човек без браде и с коврџавом косом. Пророци Гедеон и Данило, судећи по сачуваним примерима, сликани су у различитим деловима црквених грађевина, неретко у низу пророчких фигура у тамбуру куполе.[103] И свети Јоаким и света Ана често су приказивани у монументалном зидном сликарству, и то како у склопу сцена из циклуса Богородичиног житија тако и као засебне фигуре, у различитим деловима сликаних програма.[104] Представе Христових прародитеља Јоакима и Ане у градачкој цркви, сагледане у оквиру укупног програма живописа поткуполног простора, у непосредној су идејној и програмској вези са старозаветним фигурама, од којих су до данас очувани ликови Гедеона и Данила. Ако се имају у виду решења из старијих српских споменика, важно је ипак приметити да је приказивање Христових прародитеља, који су му претходили као преци по плоти, и пророка, који су у својим списима наговестили Спаситељев долазак, на лучним површинама средишњег дела цркве чинило значајну особеност тематског програма Градца. Наиме, већи број старозаветних фигура још пре настанка живописа у задужбини краљице Јелене насликан је на потрбушјима лукова под куполом и на бочним поткуполним зидовима у Милешеви,[105] Светим апостолима у Пећи,[106] у Сопоћанима[107] и Жичи.[108] Будући да је реч о храмовима у чијим је куполама насликана композиција Вазнесења, старозаветне фигуре биле су стога померене у нижу зону. Премда су, за разлику од поменутих примера, у градачкој куполи некада били приказани Христос Пантократор и шеснаесторица пророка, и на потрбушје поткуполних лукова, као што је поменуто, смештене су две пророчке и две прародитељске фигуре. Највероватније је да су се наспрам пророка Данила и Гедеона, на потрбушју лука изнад пролаза у северну певницу, на којем данас нема трагова живописа, некада налазиле фигуре још две старозаветне личности. Осим тога, уколико се у виду има чињеница да је Данило готово увек насликан у тамбурима купола у којима је, као у Градцу, приказано шеснаест старозаветних фигура (Дафни, Панагија тон Халкеон у Солуну, Богородица Одигитрија у Пећи, Марков манастир, на пример), могло би се помишљати да је тај велики пророк, осим на потрбушју лука изнад пролаза у јужну певницу, некада био приказан и у тамбуру куполе градачке цркве. Нажалост, услед великих оштећења живописа у градачкој цркви, у овом тренутку није могуће одредити тачан број старозаветних личности које су некада биле насликане у горњим зонама, нити је могуће било шта прецизније рећи о њиховом избору и распореду. Ипак, појава већег броја старозаветних личности у сликаном програму градачког наоса, несумњиво указује на појачано интересовање за старозаветну тематику, која је, иначе, постала веома популарна у монументалном сликарству краја XIII и почетка XIV века.

Приказивање светог Јована Каливита и светог Алексија Божијег човека у низу најистакнутијих подвижника није било честа пракса у византијској уметности. Штавише, у поређењу са сликаним програмима рашких грађевина, сликање светог Јована Каливита на чеоној страни југозападног пиластра и приказивање фигуре светог Алексија Божијег човека наспрам њега, на чеоној страни северозападног пиластра у наосу градачке цркве, представља новину вредну пажње. Иако је горњи део фигуре светог Јована Каливита избледео, може се разазнати лик младог човека без браде, с кратком косом, одевеног у великосхимничку одећу, то јест у монашку ризу с тамноплавим аналавом (сл. 10). Осим тога, његов лик може се препознати и по особеном атрибуту — затвореном јеванђељу златних корица које држи у левој руци.[109] Приказивање Јована с књигом рукама непосредно је повезано с једним догађајем из његовог живота. Наиме, након сусрета са извесним монахом он одлази из Цариграда у битинијски манастир Неусипајушчих. Том приликом по-

---

[97] Кашанин et al., *Сѿуденица*, 144; Д. Поповић, *Срӣски владарски гроб*, 38.

[98] Б. Живковић, *Милешева. Црѿежи фресака*, Београд 1992, 30; Д. Поповић, *Срӣски владарски гроб*, 51.

[99] Кашанин et al., *Сѿуденица*, 180–181.

[100] Б. Живковић, *Соӣоћани. Црѿежи фресака*, Београд 1984, 14; Ђурић, *Соӣоћани*, 58.

[101] С. Петковић, *Морача*, Београд 1986, 45, 234–237.

[102] Војводић, *Зидно сликарсѿво цркве Свеѿог Ахилија*, 73–74.

[103] О томе, с примерима и литературом, v. Павловић, *Зидно сликарсѿво Благовешѿенске цркве*, 91–93.

[104] *Ibid*., 93–94 (с примерима и литературом).

[105] Живковић, *Милешева*, 12–18.

[106] В. Ј. Ђурић, С. Ћирковић, В. Кораћ, *Пећка ӣаѿријаршија*, Београд 1990, 38.

[107] Живковић, *Соӣоћани*, 8–9, 11–12.

[108] Б. Живковић, *Жича. Црѿежи фресака*, Београд 1985, 22–25.

[109] О иконографским обележјима светог Јована Каливита v. S. Tomeković, *Les saints ermites et moines dans le décor du nartex de Mileševa*, in: *Милешева у исѿорији срӣског народа*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1987, 53 (n. 29), 58 (n. 84); Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 28 et passim; Марковић, *Појединачне фигуре*, 252 (n. 101); М. Медић, *Сѿари сликарски ӣриручници* III, Београд 2005, 423.

нео је са собом јеванђеље оковано златом и украшено драгим камењем као дар који је пре пута добио од родитеља. Након повратка у родни град боравио је три године у колиби (отуда и име Колибар) у близини родитељског дома, где га је мајка препознала по златним корицама књиге.[110] Пракса приказивања Јована Каливита са украшеним јеванђељем у руци одржала се у уметности током читавог средњег века.

Ако се има у виду чињеница да је у српском сликарству сачувано свега неколико представа Јована Каливита,[111] јасно је да је лик тог светог у градачком живопису издвојен знатно више него у сликарству других српских владарских и властеоских задужбина. Не може се, међутим, са сигурношћу одговорити на питање о томе због чега је управо тај цариградски аскета V века посебно наглашен у односу на остале монашке представнике и смештен на чеону страну југозападног пиластра. Може се само претпоставити да је истакнуто место Јована Каливита у најнижој зони наоса цркве у Градцу било условљено посебним разлозима или захтевима твораца иконографског програма. У сваком случају, тај светитељ програмски се може довести у везу с личношћу насликаном на наспрамном пиластру, коју, на основу особене физиономије, можемо препознати као светог Алексија Божијег човека (сл. 11). Од његове фигуре сачуван је само фрагмент горњег дела главе с нимбом, као и скромни делови одеће. Приказан је као младолик човек тамносмеђе косе. Одевен је у црвену доњу хаљину и окер огртач.[112] Свети Алексије је, како сазнајемо из житија, рођен у богатој римској породици и живео је у време царева Аркадија и Хонорија. Пошто је напустио родитељски дом, отишао је у Едесу, па се поново вратио у родни град, где је живео усамљеничким животом читавих седамнаест година, и то у кућици непосредно крај очеве палате, али га родитељи за све то време нису препознали.[113] Слично светом Јовану Каливиту, ни свети Алексије не припада скупини светитеља који су неизоставно сликани у средњовековним храмовима, па се смештање његове фигуре у најнижу зону живописа градачке цркве не може сматрати уобичајеним решењем у српском сликарству.[114]

Свети Јован Каливит и свети Алексије Божији човек, насликани као пандани у првој зони живописа градачког наоса, заслужују нарочиту пажњу.[115] По свој прилици, такав положај представа те двојице светитеља може се објаснити великом сличношћу њихових житија. Наиме, и свети Алексије и свети Јован потицали су из имућних породица, први је био син римског великодостојника, а други цариградског. И један и други тајно су напустили родитељски дом, отишли су у манастир и живели аскетски. После извесног времена вратили су се у родне градове и неколико година обитавали су у скромним колибама покрај породичних кућа, а да ниједног од њих родитељи нису препознали. Сходно тим заједничким биографским елементима, приметна је тежња твораца иконографских програма да унутар мање или веће групе монашких фигура светог Алексија Божијег човека и светог Јована Каливита насликају заједно, једног поред другог (Свети Никола „под кровом" у Какопетрији на Кипру, Спасопреображенски храм Мирожског манастира у Пскову, Оморфи Еклисија у Атини, Милешева, Свети Никола у Витси),[116] једног у близини другог (грузијска црква Тимотесубани,[117] манастир Варлаам на Метеорима,[118] католикон Велике лавре и Дохијара[119]) или пак једног наспрам другог као што је учињено у Богородици Мавриотиси у Костуру,[120] Старом манастиру код Вронламе (Лаконија),[121] Градцу, Старом Нагоричину,[122] кипарским црквама Часног крста „ту Агиасмати" у Платанистаси и католикону манастира Светог Неофита код Пафоса,[123] храму Светог Николе "Анапавсас" на Метео-

---

[110] PG 114, 568–581; J. Поповић, *Житија светих, јануар*, Београд 1972, 480–488.

[111] За примере с литературом v. Павловић, *Зидно сликарство Благовештенске цркве*, 84.

[112] Према опису у *Ерминији Дионисија из Фурне*, црте лица светог Алексија умногоме подсећају на лик светог Јована Крститеља (Медић, *Стари сликарски приручници* III, 423). Да на градачком пиластру није приказан свети Јован Крститељ, може се закључити по коси, која је на представама тог светитеља знатно разбарушенија и валовитија него код светог Алексија, као и по очуваним фрагментима одеће, у којима се не могу препознати ни химатион ни колобијум, карактеристични за представе светог Јована. О иконографским обележјима светог Алексија v. Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 29, 95 et passim.

[113] *BHG 51*; F. M. Esteves Pereira, *Légende grecques de l'homme de Dieu, Saint Alexis*, AB 19 (1900) 243–253; J. Поповић, *Житија светих, март*, Београд 1973, 345–353.

[114] За примере његових представа у српском сликарству, с литературом, v. Павловић, *Зидно сликарство Благовештенске цркве*, 85–86.

[115] Аутор овог рада припрема текст о заједничким представама светог Јована Каливита и светог Алексија Божијег човека у византијском сликарству. У близини поменуте двојице светих сликао се понекад и свети Ефросин Кувар, што је већ примећено у литератури (cf. Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 207; B. Милановић, *Светачки лик у контексту: Један нерасветљени пример из ексонартекса цркве у манастиру Трескавац*, in: *Византијски свет на Балкану* II, 473, n. 54), али су ипак у сликаним програмима средњовековних цркава у међусобну везу много чешће довођени ликови светог Јована Каливита и светог Алексија Божијег човека. Осим примера који су забележени у наведеној литератури поменућемо да су свети Јован Каливит и свети Ефросин Кувар приказани један наспрам другог и у цркви Успења Богородице у Калабаки, као и да је свети Алексије Божији човек представљен покрај светог Ефросина у припрати католикона манастира Галатаки на Еубеји (T. Kanari, *Les peintures du catholicon du monastère de Galataki en Eubée, 1586. Le narthex et la chapelle de Saint Jean le Précurseur*, Athènes 2003, 133, 134, pl. 78b), манастиру Варлаам на Метеорима (S. Choulia, J. Albani, *Meteora. Architecture–Painting*, Athens 1999, 75), трпезарији Велике лавре (G. Millet, *Monuments de l'Athos*, Paris 1927, pl. 146, 2; Ν. Τουτός, Γ. Φουστέρης, *Εὑρετήριον τῆς Μνημειακῆς Ζωγραφικῆς τοῦ Ἁγίου Ὄρους 10ος-17ος αἰώνας*, Αθήνα 2010, 87, 93), католикону и трпезарији Дохијара (Millet, *Monuments de l'Athos*, pl. 241, 2; Τουτός, Φουστέρης, *Εὑρετήριον τῆς Μνημειακῆς Ζωγραφικῆς τοῦ Ἁγίου Ὄρους*, 344, 347, 354, 356).

[116] Cf. Α. Βασιλάκη-Καρακατζάνη, *Οι τοιχογραφίες της Όμορφης Εκκλησιάς στην Αθήνα*, Αθήνα 1971, πίν. 3α. За остале наведене споменике v. A. Stylianou, J. A. Stylianou, *The painted churches of Cyprus*, London 1985, 59; Tomeković, *Les saints ermites et moines dans le décor du nartex de Mileševa*, 53, 58, 60, 62; Живковић, *Милешева*, 38–39; Α. Γ. Τουρτα, *Οι ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι*, Αθήνα 1991, 53, 166, 167, πίν. 92β; В. Д. Сарабянов, *Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря*, Москва 2010, 239, 250, 308, ил. 223–224; Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 207, fig. 1, 54.

[117] Е. Л. Привалова, *Роспись Тимотесубани*, Тбилиси 1980, 97–98, 102–103, т. XLIV; Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 299.

[118] Choulia, Albani, *Meteora*, 74–75. У манастиру Варлаам на Метеорима у близини представа светог Алексија Божијег човека и светог Јована Каливита, као што је поменуто (cf. n. 115 у овом раду), приказан је лик светог Ефросина Кувара будући да су ова тројица светих насликана на југозападном ступцу (свети Јован Каливит на источној страни, свети Алексије на јужној, а свети Ефросин на западној страни поменутог ступца).

[119] Millet, *Monuments de l'Athos*, pl. 241, 2; Τουτός, Φουστέρης, *Εὑρετήριον τῆς Μνημειακῆς Ζωγραφικῆς τοῦ Ἁγίου Ὄρους*, 69, 71, 344, 347.

[120] S. Pelekanidis, M. Chatzidakis, *Kastoria*, Athens 1985, 68.

[121] Ν. Β. Δρανδάκης, *Τὸ Παλιομονάστηρο τοῦ Βρονταμᾶ*, Ἀρχαιολογικόν Δελτίον 43 (1988) 188–189, πίν. 84 α–β.

[122] Тодић, *Старо Нагоричино*, 75, 118; idem, *Српско сликарство*, 322.

[123] Stylianou, *Painted churches*, 206, 216, 379, fig. 120.

рима,[124] цркви Светог Николе у манастиру Филантропинон,[125] трпезарији манастира Хиландара[126]).

У односу на тематске програме српских цркава XIII века, приказ светог Петра (сл. 14) и светог Павла (сл. 15), двојице најзначајнијих апостола, у склопу декорације прозорског отвора јужног зида поткуполног простора градачког храма представља неуобичајено решење. Њихове полуфигуре, окренуте ка северу, дате су у полупрофилу. Иако натписи поред ликова нису сачувани, двојица апостола могу се идентификовати према иконографским обележјима. Физиономије апостолског пара типичне су за њихове представе у црквама осликаним пре и после живописања Градца. Наиме, свети Петар представљен је с кратком седом косом и брадом, док је свети Павле проћелав, кратке тамне браде и високог чела.[127] Такође, првоапостоли су насликани са својим атрибутима: свети Павле у десној руци држи затворену књигу, а свети Петар вероватно ротулус.

Смештање ликова светог Петра и светог Павла на источну и западну страну бифоре, дакле на мање угледно место, у трећу зону живописа, није уобичајено за време у којем је настало градачко сликарство. Наиме, фигуре апостола чиниле су део тематског програма најниже зоне живописа рашких грађевина XIII века. Тако су фигуре апостола приказане у певничким просторима Жиче[128] и Милешеве,[129] као и у певницама Сопоћана[130] и Ариља,[131] где су уз ликове апостола насликани и представници других светитељских група. За разлику од поменутих примера, у јужној певници градачке цркве приказани су свети ратници и свети лекари, а не апостоли. Будући да је сликање ктиторске представе и српских историјских композиција у градачком западном травеју довело до ремећења уобичајеног иконографског програма у првој зони наоса цркве, представници поменутих светитељских хорова били су померени ка деловима храма у којима је било довољно простора за њихово приказивање, то јест ка певницама. Због тих разлога фигуре апостола биле су потиснуте из најнижег регистра у зону прозора, на дотад сасвим неуобичајено место. У северном певничком простору Градца живопис није сачуван, али ако се у виду има уобичајено начело симетрије које је примењивано приликом сликања фигура у певницама, као и чињеница да су двојица најпоштованијих апостола приказана у трећој зони живописа градачког храма, не чини се нимало вероватним да су апостолске фигуре првобитно биле представљене у најнижој зони северне певнице. С друге стране, може се претпоставити да су се ликови двојице апостола некада налазили и у двојном прозорском отвору на северној страни поткуполног простора, на месту где је живопис данас веома оштећен.

На крају се може закључити да су у сликаном програму градачког храма избор и распоред појединих тема преузети из старијих немањићких задужбина (понављање, уз мања одступања, студеничког распореда циклуса Великих празника, одабир светитељских ликова који су били насликани пред улазом у бочне делове светилишта, представе петозарних мученика, на пример), али су истовремено примењена и сасвим нова, оригинална решења у српској средњовековној уметности (представљање светог Трифуна изнад гробнице и ктиторске композиције у западном травеју, увођење опширног циклуса Богородичиног житија и представе Страдања севастијских мученика у програм припрате, сликање шеснаест фигура пророка у куполи итд.). Управо због тих разлога зидно сликарство Благовештенске цркве представља спој старих узора и нових, напреднијих решења. Та нова, напреднија схватања наговештај су остварења насталих на самом измаку XIII века, али и оних из наредног столећа. Иако су данас тешко оштећене и избледеле, фреске Благовештенске цркве од изузетног су значаја и незаобилазне су у изучавању српског средњовековног сликарства.



Сл. 18. Благовесши
Fig. 18. Annonciation

[124] D. Z. Sofianos, E. N. Tsigaridas, *Holy Meteora, the monastery of St. Nicholas Anapafsas. History and art*, Kalambaka 2003, 112, 124–125, 248, 316, 317; A. Bekiaris, *Theophanis the Cretan to the Holy Monastery of St. Nicholas Anapausas Meteora*, Athens 2010, fig. 83, 84–85.

[125] *Monasteries of the island of Ioannina*. *Painting*, ed. M. Garidis, A. Paliouras, Ioannina 1993, 214, 217, fig. 216–217.

[126] Τουτός, Φουστέρης, *Εὑρετήριον τῆς Μνημειακῆς Ζωγραφικῆς τοῦ Ἁγίου Ὄρους*, 194–195.

[127] О иконографији двојице апостола: K. Weitzmann, *The St. Peter Icon of Dumbarton Oaks*, Washington 1983, 21, 24–26, 32–33. За примере представљања двојице апостола у средњовековној уметности cf. М. Татић-Ђурић, *Икона айосшола Пешра и Павла у Вашикану*, Зограф 2 (1967) 12–14.

[128] Живковић, *Жича*, 8–10; Ђурић, *Црква Св. Пешра у Богдашићу*, 32; Б. Тодић, *Иконографска исшраживања жичких фресака XIII века*, Саопштења 22–23 (1990–1991) 26–27; Д. Војводић, *Жића и Пећ. Прилог размашрању сличносши два йрограма зидног сликарсшва*, Саопштења 43 (2001) 42–43.

[129] Живковић, *Милешева*, 24–25.

[130] Idem, *Сойоћани*, 18–19.

[131] Војводић, *Зидно сликарсшво цркве Свешог Ахилија*, 79–84.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ – REFERENCE LIST

Бабић Г., *Циклус Христовог детињства у пределу с хумкама на фресци у Грацу*, Рашка баштина 1 (Краљево 1975) 49–56 [Babić G., *Ciklus Hristovog detinjstva u predelu s humkama na fresci u Gracu*, Raška baština 1 (Kraljevo 1975) 49–56].

Babić G., *Les chapelles annexes des églises byzantines. Fonction Liturgique et Programmes Iconographiques*, Paris 1969.

Бабић Г., *О композицији Успења у Богородичиној цркви у Студеници*, Старинар 13–14 (1965) 263 [Babić G., *O kompoziciji Uspenja u Bogorodičinoj crkvi u Studenici*, Starinar 13–14 (1965) 263].

Bekiaris A., *Theophanis the Cretan to the Holy Monastery of St. Nicholas Anapausas Meteora*, Athens 2010.

Бошковић Ђ., Ненадовић С., *Градац*, Београд 1951 (Bošković Đ., Nenadović S., *Gradac*, Beograd 1951).

Ћоровић-Љубинковић М., *Одраз култа Светог Стефана у српској средњовековној уметности*, Старинар 12 (1961) 53 [Ćorović-Ljubinković M., *Odraz kulta Svetog Stefana u srpskoj srednjovekovnoj umetnosti*, Starinar 12 (1961) 53].

Δρανδάκης Ν. Β., *Τὸ Παλιομονάστηρο τοῦ Βρονταμᾶ*, Ἀρχαιολογικόν Δελτίον 43 (1988) 188–189 [Drandakēs N. B., *To Paliomonastēro tou Vrontama*, Archaiologikon Deltion 43 (1988) 188–189].

Ђорђевић И. М., *Програм Богородичине цркве у Студеници и српско средњовековно зидно сликарство*, in: *Студије српске средњовековне уметности*, ed. Д. Војводић, М. Марковић, Београд 2008, 220 (Đorđević I. M., *Program Bogorodičine crkve u Studenici i srpsko srednjovekovno zidno slikarstvo*, in: *Studije srpske srednjovekovne umetnosti*, ed. D. Vojvodić, M. Marković, Beograd 2008, 220).

Ђорђевић И. М., Марковић М., *“Маркова црква“ над реком Бабуном у близини Велеса*, Зограф 27 (1998–1999) 146–147 [Djordjević I. M., Marković M., *“Markova crkva“ nad rekom Babunom u blizini Velesa,* Zograf 27 (1998–1999) 146–147].

Ђурић В. Ј., *Црква Св. Петра у Богдашићу и њене фреске*, Зограф 16 (1985) 33 [Djurić V. J., *Crkva Sv. Petra u Bogdašiću i njene freske*, Zograf 16 (1985) 33].

Ђурић В. Ј., *Историјске композиције у српском сликарству средњег века и њихове књижевне паралеле,* I, ЗРВИ 8/2 (1964) 78 [Djurić V. J., *Istorijske kompozicije u srpskom slikarstvu srednjeg veka i njihove književne paralele*, I, ZRVI 8/2 (1964) 78].

Ђурић В. Ј., *Историјске композиције у српском сликарству средњег века и њихове књижевне паралеле,* II, ЗРВИ 10 (1967) 121–131 [Djurić V. J., *Istorijske kompozicije u srpskom slikarstvu srednjeg veka i njihove književne paralele*, II, ZRVI 10 (1967) 121–131].

Ђурић В. Ј., *Српска династија и Византија на фрескама у манастиру Милешеви*, Зограф 22 (1992) 23 [Djurić V. J., *Srpska dinastija i Vizantija na freskama u manastiru Mileševi*, Zograf 22 (1992) 23].

Ђурић В. Ј., *Сопоћани*, Београд 1991 (Djurić V. J., *Sopoćani*, Beograd 1991).

Ђурић В. Ј., *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1975 (Djurić V. J., *Vizantijske freske u Jugoslaviji*, Beograd 1975).

Ђурић В. Ј., Ћирковић С., Кораћ В., *Пећка патријаршија*, Београд 1990 (Djurić V. J., Ćirković S., Korać V., *Pećka patrijaršija*, Beograd 1990).

Esteves Pereira F. M., *Légende grecque de l'homme de Dieu, Saint Alexis*, AB 19 (1900) 243–253.

Этингоф О. Е., *Сопоставление сцен “Рождество Христово” и “Успение Богоматери” в росписях церквей Богородицы в Студенице и Благовещения в Градаце. Новый взгляд*, in: *Древнерусское искусство. Русь. Византия. Балканы. XIII век*, ed. О. Е. Этингоф, С. Петербург 1997, 59–73 (Ėtingof O. E., *Sopostavlenie st͡sen “Rozhdestvo Hristovo” i “Uspenie Bogomateri” v rospisi͡akh t͡serkveĭ Bogorodit͡sy v Studenit͡se i Blagoveshcheniia v Gradat͡se. Novyĭ vzgli͡ad*, in: *Drevnerusskoe iskusstvo. Rus`. Vizantii͡a. Balkany. XIII vek*, ed. O. E. Ėtingof, S. Peterburg 1997, 59–73).

Габелић С., *О иконографији св. Прокопија*, ЗРВИ 43 (2006) 527–549 [Gabelić S., *O ikonografiji sv. Prokopija*, ZRVI 43 (2006) 527–549].

Gabelić S., *O ikonografiji sv. Trifuna*, Културно наследство 28–29 (Скопје 2004) 111, 115, 117 [Gabelić S., *O ikonografiji sv. Trifuna*, Kulturno nasledstvo 28–29 (Skopje 2004) 111, 115, 117].

Грозданов Ц., *Циклусот на животот на Богородица во црквата свети Климент во Охрид (први дел)*, Прилози Македонске академије наука и уметности 26/2 (Скопје 1995) 50 [Grozdanov C., *Ciklusot na životot na Bogorodica vo crkvata sveti Kliment vo Ohrid (prvi del)*, Prilozi Makedonske akademije nauka i umetnosti 26/2 (Skopje 1995) 50].

Јуришић А., *Обичај сахрањивања фрагмената живописа и делова архитектонске пластике*, Саопштења 13 (1981) 170–172 [Jurišić A., *Običaj sahranjivanja fragmenata živopisa i delova arhitektonske plastike*, Saopštenja 13 (1981) 170–172].

Кандић О., *Градац. Историја и архитектура манастира*, Београд 2005 (Kandić O. M., *Gradac. Istorija i arhitektura manastira*, Beograd 2005).

Кандић О. М., *Манастир Градац*, Београд 1982 (Kandić O. M., *Manastir Gradac*, Beograd 1982).

Кашанин М., Чанак-Медић М., Максимовић Ј., Тодић Б., Шакота М., *Манастир Студеница*, Београд 1986 [Kašanin M., Čanak-Medić M., Maksimović J., Todić B., Šakota M., *Manastir Studenica*, Beograd 1986].

Kitzinger E., *Reflections on the Feast Cycle in Byzantine art*, Cahiers archéologique 36 (1988) 52–54.

Lafontaine-Dosogne J., *Iconographie de l'Enfance de la Vierge dans l'Empire byzantin et en Occident*, I, Bruxelles 1992.

Марковић М., *Манастир Светог Никите код Скопља – историја и живопис*, Београд 2004 (непубликована докторска дисертација) [Marković M., *Manastir Svetog Nikite kod Skoplja – istorija i živopis*, Beograd 2004 (nepublikovana doktorska disertacija)].

Марковић М., *О иконографији светих ратника у источно-хришћанској уметности и о представама ових светитеља у Дечанима*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1995, 603 (Marković M., *O ikonografiji svetih ratnika i istočno-hrišćanskoj umetnosti i o predstavama ovih svetitelja u Dečanima*, in: *Zidno slikarstvo manastira Dečana. Građa i studije*, ed. V. J. Đurić, Beograd 1995, 603).

Марковић М., *Појединачне фигуре светитеља у наосу и параклисима*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1995, 247, 252 [Marković M., *Pojedinačne figure svetitelja u naosu i paraklisima*, in: *Zidno slikarstvo manastira Dečana. Građa i studije*, ed. V. J. Đurić, Beograd 1995, 247, 252].

Марковић М., *Првобитни живопис главне манастирске цркве*, in: *Манастир Хиландар*, ed. Г. Суботић, Београд 1998, 222, 224 [Marković M., *Prvobitni živopis glavne manastirske crkve*, in: *Manastir Hilandar*, ed. G. Subotić, Beograd 1998, 222, 224].

Медић М., *Стари сликарски приручници*, III, Београд 2005 (Medić M., *Stari slikarski priručnici*, III, Beograd 2005).

Милановић В., *О првобитном програму зидног сликарства у припрати Богородичине цркве у Морачи*, in: *Манастир Морача*, ed. Б. Тодић, Д. Поповић, Београд 2006, 163 (Milanović V., *O prvobitnom programu zidnog slikarstva u priprati Bogorodičine crkve u Morači*, in: *Manastir Morača*, ed. B. Todić, D. Popović, Beograd 2006, 163).

Милановић В., *Свети песници у низу светих монаха из доњег појаса фресака Спасове цркве у Жичи*, in: *Манастир Жича*, Краљево 2000, 169–170 (Milanović V., *Sveti pesnici u nizu svetih monaha iz donjeg pojasa fresaka Spasove crkve u Žiči*, in: *Manastir Žiča*, Kraljevo 2000, 169–170).

Милановић В., *О светосавској редакцији ликова светих монаха у припрати милешевске цркве. Прилог истраживању заједничких места у сликаним програмима црквених задужбина Немањића у XIII веку*, Balcanica 32–33 (2001–2002) 275, 276, 278, 279, 283 (Milanović V., *O svetosavskoj redakciji likova svetih monaha u priprati mileševske crkve. Prilog istraživanju zajedničkih mesta i slikanim programima crkvenih zadužbina Nemanjića u XIII veku*, Balcanica 32–33 (2001–2002) 275, 276, 278, 279, 283).

Милановић В., *Светачки лик у контексту: Један нерасветљени пример из ексонартекса цркве у манастиру Трескавац*, in: *Византијски свет на Балкану*, II, ed. Б. Крсмановић, Љ. Максимовић, Р. Радић, Београд 2012, 473 (Milanović V., *Svetački lik u kontekstu: Jedan nerasvetljeni primer iz eksonarteksa crkve u manastiru Treskavac*, in: *Vizantijski svet na Balkanu*, II, ed. B. Krsmanović, Lj. Maksimović, R. Radić, Beograd 2012, 473).

Millet G., *La peinture du Moyen Âge en Yugoslavie. Serbie, Macédoine et Monténégro*, album présenté par A. Frolow, Fasc. II, Paris 1957.

Millet G., *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos*, Paris 1960.

Николић Р., *Прилози проучавању живописа из XIII и XIV века у областии Раса. Када је и ко живописао манасшир Градац?*, Рашка баштина 2 (1980) 86–93 [Nikolić R., *Prilozi proučavanju živopisa iz XIII i XIV veka u oblasti Rasa. Kada je i ko živopisao manastir Gradac?*, Raška baština 2 (1980) 86–93].

Павловић Д., *Богородичин циклус у Благовешшенској цркви манасшира Градца*, Зограф 33 (2009) 75–89 [Pavlović D., *Bogorodičin ciklus u Blagoveštenskoj crkvi manastira Gradca*, Zograf 33 (2009) 75–89].

Павловић Д., *Кулш и иконографија Чешрдесешорице севасшијских мученика у Србији XIII века*, in: *Ниш и Визаншија VII*, Ниш 2009, ed. М. Ракоција, 293–304 (Pavlović D., *Kult i ikonografija Četrdesetorice sevastijskih mučenika u Srbiji XIII veka*, in: Niš i Vizantija VII, Niš 2009, ed. M. Rakocija, 293–304).

Павловић Д., *Кулш и иконографија двојице свеших Андреја са Криша*, ЗРВИ 49 (2012) 213–234 [Pavlović D., *Kult i ikonografija dvojice svetih Andreja sa Krita*, ZRVI 49 (2012) 213–234].

Павловић Д., *О једном особеном моделу расиоређивања сцена циклуса Великих празника: Сшуденица – Градац*, in: *Визаншијски свеш на Балкану*, II, ed. Б. Крсмановић, Љ. Максимовић, Р. Радић, Београд 2012, 443–455 (Pavlović D., *O jednom osobenom modelu raspoređivanja scena ciklusa Velikih praznika: Studenica – Gradac*, in: *Vizantijski svet na Balkanu*, II, ed. B. Krsmanović, Lj. Maksimović, R. Radić, Beograd 2012, 443–455).

Павловић Д., *Зидно сликарсшво Благовешшенске цркве манасшира Градца*, Београд 2010 (непубликовани магистарски рад) [Pavlović D., *Zidno slikarstvo Blagoveštenske crkve manastira Gradca*, Beograd 2010 (nepublikovani magistarski rad)].

PG 114.

Пејић С., *Манасшир Свеши Никола Дабарски*, Београд 2009 (Pejić S., *Manastir Sveti Nikola Dabarski*, Beograd 2009).

Pelekanidis S., Chatzidakis M., *Kastoria*, Athens 1985.

Petrović R., *Nova metodologija zaštite fragmenata i zapaljenih fresaka u manastiru Hilandaru i u Prizrenu*, Diana 10 (2004/2005) 103–104.

Petković V. R., *La peinture serbe du Moyen âge*, II, Beograd 1934.

Петковић В. Р., *Преглед црквених сиоменика кроз иовесницу срискоґ народа*, Београд 1950 (Petković V. R., *Pregled crkvenih spomenika kroz povesnicu srpskog naroda*, Beograd 1950).

Петковић С., *Морача*, Београд 1986 (Petković S., *Morača*, Beograd 1986).

Поповић Д., *Срйски владарски гроб у средњем веку*, Београд 1992 (Popović D., *Srpski vladarski grob u srednjem veku*, Beograd 1992).

Поповић J., *Божансшвене лишургије*, Београд 1978 (Popović J., *Božanstvene liturgije*, Beograd 1978).

Поповић J., *Жишија свеших, јануар*, Београд 1972 (Popović J., *Žitija svetih, januar*, Beograd 1972).

Поповић J., *Жишија свеших, марш*, Београд 1973 (Popović J., *Žitija svetih, mart,* Beograd 1973).

Поповић Љ., *Фигуре пророка у куполи Богородице Одигишрије у Пећи: иденшификација и шумачење шексшова*, in: *Архиеиископ Данило II и његово доба*, ed. В. J. Ђурић, Београд 1991, 458–461 (Popović Lj., *Figure proroka u kupoli Bogorodice Odigitrije u Peći: identifikacija i tumačenje tekstova*, in: *Arhiepiskop Danilo II i njegovo doba*, ed. V. J. Đurić, Beograd 1991, 458–461).

Проловић J., *Предсшаве мученика у Ресави*, Саопштења 40 (2008) 175, 177 [Prolović J., *Predstave mučenika u Resavi*, Saopštenja 40 (2008) 175, 177].

Радојчић С., *Поршреши срйских владара у средњем веку*, Скопље 1934 (Radojčić S., *Portreti srpskih vladara u srednjem veku*, Skoplje 1934).

Радојчић С., *Сшаро срйско сликарсшво*, Београд 1966 (Radojčić S., *Staro srpsko slikarstvo*, Beograd 1966).

Ристић В., *Новооткривене фреске у цркви Св. Богородице манасшира Наупаре*, Саопштења 26 (1994) 132 [Ristić V., *Novootkrivene freske u crkvi Sv. Bogorodice manastira Naupare*, Saopštenja 26 (1994) 132].

Сарабьянов В. Д., *Спасо–Преображенский собор Мирожского монастыря*, Москва 2010 (Sarab`ianov V. D., *Spaso–Preobrazhenskiĭ sobor Mirozhskogo monastyria*, Moskva 2010).

Симић-Лазар Д., *Каленић. Сликарсшво, исшорија*, Крагујевац 2000 (Simić-Lazar D., *Kalenić. Slikarstvo, istorija*, Kragujevac 2000).

Скорван А., *Фреске цркве св. Ђорђа иод Горицом у Тишограду*, Старине Црне Горе 3–4 (1965–1966) 126 [Skovran A., *Freske crkve sv. Đorđa pod Goricom u Titogradu*, Starine Crne Gore 3–4 (1965–1966) 126].

Sofianos D. Z., Tsigaridas E. N., *Holy Meteora, the monastery of St. Nicholas Anapafsas. History and art*, Kalambaka 2003.

Starodubcev T., *Srpsko zidno slikarstvo u doba Lazarevića i Brankovića (1375-1459)*, Beograd 2007 (непубликована докторска дисертација) [Starodubcev T., *Srpsko zidno slikarstvo u doba Lazarevića i Brankovića (1375-1459)*, Beograd 2007 (nepublikovana doktorska disertacija)].

Stylianou A., Stylianou J. A., *The painted churches of Cyprus*, London 1985.

Татић-Ђурић М., *Икона айосшола Пешра и Павла у Вашикану*, Зограф 2 (1967) 12–14 [Tatić-Đurić M., *Ikona apostola Petra i Pavla u Vatikanu*, Zograf 2 (1967) 12–14].

Тодић Б., *Иконографска исшраживања жичких фресака XIII века*, Саопштења 22–23 (1990–1991) 26–27 [Todić B., *Ikonografska istraživanja žičkih fresaka XIII veka*, Saopštenja 22–23 (1990–1991) 26–27].

Тодић Б., *Сойоћани и Градац. Узајамносш фунерарних ирограма две цркве*, Зограф 31 (2006–2007) 72–76 [Todić B., *Sopoćani i Gradac. Uzajamnost funerarnih programa dve crkve*, Zograf 31 (2006–2007) 72–76].

Тодић Б., *Срйске фреске с краја XIII века. Умешничке одлике*, Зборник Филозофског факултета, серија А: Историјске науке, 16 (Београд 1989) 73 [Todić B., *Srpske freske s kraja XIII veka. Umetničke odlike*, Zbornik Filozofskog fakulteta, serija A: Istorijske nauke, 16 (Beograd 1989) 73].

Тодић Б., *Срйско сликарсшво у доба краља Милушина*, Београд 1998 (Todić B., *Srpsko slikarstvo u doba kralja Milutina*, Beograd 1998).

Тодић Б., *Сшаро Нагоричино*, Београд 1993 (Todić B., *Staro Nagoričino*, Beograd 1993).

Тодић Б., *Тойографија жичких фресака*, in: *Манасшир Жича–зборник радова*, ed. Г. Суботић, Краљево 2002, 111 (Todić B., *Topografija žičkih fresaka*, in: *Manastir Žiča–zbornik radova*, ed. G. Subotić, Kraljevo 2002, 111).

Todić B., *What was the opening scene of the Cycle of St. Simeon Nemanja at Studenica?*, in: *Образ Византий. Сборник статей в честь О. С. Поповой*, ed. А. В. Захарова, Москва 2008, 521, 522 (Todić B., *What was the opening scene of the Cycle of St. Simeon Nemanja at Studenica?*, in: *Obraz Vizantiĭ. Sbornik stateĭ v chest` O. S. Popovoĭ*, ed. A. V. Zaharova, Moskva 2008, 521, 522).

Тодић Б., Чанак-Медић М., *Манасшир Дечани*, Београд 2005 (Todić B., Čanak-Medić M., *Manastir Dečani*, Beograd 2005).

Tomeković S., *Les saints ermites et moines dans le décor du nartex de Mileševa*, in: *Милешева у исшорији срйског народа*, ed. В. J. Ђурић, Београд 1987, 53, 58, 60, 62 (Tomeković S., *Les saints ermites et moines dans le décor du nartex de Mileševa*, in: *Mileševa u istoriji srpskog naroda*, ed. V. J. Đurić, Beograd 1987, 53, 58, 60, 62).

Tomeković S., *Les saints ermites et moines dans la peinture murale byzantine*, ed. L. Hadermann-Misguich, C. Jolivet-Lévy, Paris 2011.

Валшровић и Милушиновић, докуменши I – шеренска грађа 1871–1884, ed. Т. Дамљановић, Београд 2006 (*Valtrović i Milutinović, dokumenti I – terenska građa 1871–1884*, ed. T. Damljanović, Beograd 2006).

Војводић Д., *Идејне основе срйске владарске слике у средњем веку*, Београд 2006 (непубликована докторска дисертација) [Vojvodić D., *Idejne osnove srpske vladarske slike u srednjem veku*, Beograd 2006 (nepublikovana doktorska disertacija)].

Војводић Д., *Зидно сликарсшво цркве Свешог Ахилија у Ариљу*, Београд 2005 (Vojvodić D., *Zidno slikarstvo crkve Svetog Ahilija u Arilju*, Beograd 2005).

Војводић Д., *Жича и Пећ. Прилог размашрању сличносши два ирограма зидног сликарсшва*, Саопштења 43 (2011) 42–43 [Vojvodić D., *Žiča i Peć. Prilog razmatranju sličnosti dva programa zidnog slikarstva*, Saopštenja 43 (2011) 42–43].

Вукашиновић В., *Срйска лишургијска ираксa 13. века*, in: *Ђурђеви сшуиови и будимљанска еиархија. Зборник радова*, ed. Б. Тодић, М. Радујко, Беране – Београд 2011 (Vukašinović V., *Srpska liturgijska praksa 13. veka*, in: *Đurđevi stupovi i budimljanska eparhija. Zbornik radova*, ed. B. Todić, M. Radujko, Berane – Beograd 2011).

Живковић Б., *Каленић. Цршежи фресака*, Београд 1982 (Živković B., *Kalenić. Crteži fresaka*, Beograd 1982).

Живковић Б., *Конзервашорски радови на фрескама манасшира Градца*, Саопштења 8 (1969) 119–127 [Živković B., *Konzervatorski radovi na freskama manastira Gradca*, Saopštenja 8 (1969) 119–127].

Живковић Б., *Милешева. Цршежи фресака*, Београд 1992 (Živković B., *Mileševa. Crteži fresaka*, Beograd 1992). Живковић Б., *Раваница. Цршежи фресака*, Београд 1990 (Živković B., *Ravanica. Crteži fresaka*, Beograd 1990).

Живковић Б., *Сойоћани. Цршежи фресака*, Београд 1984 (Živković B., *Sopoćani. Crteži fresaka*, Beograd 1984).

Живковић Б., *Жича. Цршежи фресака*, Београд 1985 (Živković B., *Žiča. Crteži fresaka*, Beograd 1985).

Walter Ch., *La place des évêques dans le décor des absides byzantines*, Revue de l'Art 24 (1974) 81–85.

Weitzmann K., *The St. Peter Icon of Dumbarton Oaks*, Washington 1983.

Les peintures murales du catholicon du monastère de Gradac. Répertoire des fresques et observations sur les particularités de certaines représentations

Dragana Pavlović

Les peintures de l'église de l'Annonciation du monastère de Gradac font partie des prestigieux monuments serbes du XIII[e] siècle. Les intempéries ont progressivement détérioré ces fresques; il ne reste ainsi qu'une petite partie des représentations dans leur état intact. Tout en étant reconnues depuis longtemps et contrairement à l'architecture bien étudiée du monument, ces peintures n'ont pas été suffisamment explorées jusqu'à présent. Elles avaient pourtant fait l'objet de l'attention de nombreux chercheurs locaux et étrangers, spécialistes de l'art médiéval serbe et byzantin, particulièrement après la première publication de la monographie consacrée à ce monastère en 1951 et à la suite des travaux de conservation effectués sur les fresques dans les années soixante. Cependant, l'intérêt de ces chercheurs était plutôt porté sur les caractéristiques iconographiques des fresques et sur la clarification du contenu de leurs représentations initiales, ainsi que sur les portraits des membres de la famille royale des Nemanjić, figurés dans la partie inférieure de la travée occidentale de l`église. Ils se rapportaient occasionnellement aux particularités du programme ou du style des fresques. Il n'est donc pas étonnant que l'ensemble de la peinture de l'Église de l'Annonciation soit restée incomplètement étudiée. Cet ouvrage parachève dès lors les travaux présentés dans le passé sur le programme iconographique et il offre la première publication des inscriptions conservées sur certaines fresques et sur les rouleaux des évêques situés dans le sanctuaire. Quelques figures jusqu'alors non identifiées le sont désormais, comme la représentation de Saint Georges et de Saint Procope sur la paroi Est du transept sud, ou celle de Saint Antoine le Grand peint sous la coupole dans la partie Ouest du mur Sud du naos. Saint Jean Kalybitès est identifié sur la face frontale du pilastre Sud-Ouest du naos et la figure de Saint Alexis l'Homme de Dieu juste en face de lui, puis la Vierge à l'Enfant sur la partie Est du même pilastre, ainsi que le prophète Daniel peint sous la coupole à l'Est de l'arc sud. Les saints Pierre et Paul figurent en médaillon dans la fenêtre sud du naos.

Les particularités du programme qui n'avaient jamais été abordées dans les recherches précédentes sont analysées dans la deuxième partie de ce texte. L`apparition des seize figures de prophètes dans le tambour de la coupole de Gradac représente une nouvelle approche dans la peinture serbe du treizième siècle. Une solution unique dans l'art byzantin est la position des figures des prophètes: au lieu d`être placées comme il était courant sur les surfaces entre les fenêtres du tambour de forme circulaire, elles le sont sur les parois d`un tambour très spécifique, octogonal à l'intérieur. Parmi les figures qui sont représentées dans les parties inférieures du naos de l'église de Gradac figurent les moines habituellement peu représentés. Par rapport aux peintures serbes antérieures, l'innovation importante relevée par l'auteur porte sur l'identification de Saint Jean Kalybitès et de Saint Alexis l'Homme de Dieu, figurés en vis à vis. L'église de Gradac s'associe ainsi aux groupes des monuments dans lesquels les deux saints sont peints côte à côte ou face à face, sans doute en raison des fortes similitudes entre leurs hagiographies respectives. Un élément important et original du programme thématiques de l'église de Gradac, est la représentation des personnages de l'Ancien Testament, dont un certain nombre a été conservé jusqu'à nos jours, tels Joachim et Anne et les prophètes Gédéon et Daniel peints sur les arcs sous la coupole. Leur présence témoigne sans doute d'un intérêt accru pour les prophètes et les patriarches de l'Ancien Testament, dont les images seront répandues dans l'art monumental de la fin du XIII[e] et du début du XIV[e] siècle. On note comme solution inhabituelle et originale l'emplacement à l'intérieur des fenêtres des deux apôtres les plus importants, Saint Pierre et Paul. Leur déplacement dans un endroit moins prestigieux est la conséquence de l'introduction des saints guerriers et des saints guérisseurs dans la zone la plus visible du transept sud, ce qui a entrainé le transfert des coryphées vers un lieu moins exposé.

Finalement, on peut en conclure que la peinture de l'Eglise de l'Annonciation est un mélange de modèles anciens et de solutions plus novatrices. En d'autres termes, nous retrouvons dans le programme peint de Gradac la disposition de certains thèmes issus d'édifices plus anciens des Nemanjić, avec cependant des solutions originales, nouvelles dans l`art serbe médiéval. Ces nouveautés annoncent les futures réalisations de la fin du treizième siècle, mais également celles du siècle suivant. Bien qu'aujourd'hui gravement endommagées et quelque peu ternies, les fresques de l'église de l'Annonciation sont d'une importance essentielle, indispensables à l'étude de l'art médiéval serbe.

О живопису на северном зиду нартекса Богородице Перивлепте (Светог Климента) у Охриду

Цветан Грозданов*

Македонска академија наука и уметности, Скопље

UDC 75.052.046.3(497.7 Ohrid)»12»
DOI 10.2298/ZOG1236109G
Оригиналан научни рад

Аутор описује и тумачи композицију Навуходоносоровог сна, фигуре арханђела Михаила и Гаврила као чувара улаза у храм и хор светих лекара (Пантелејмон, Козма и Дамјан). Осврће се, такође, на неисписано поље изнад северних врата нартекса, на аркосолијум и гробницу Остоје Рајаковића, а указује и на пробијање новог пролаза на источном зиду нартекса, што је довело до уништења појединих фигура с најстаријег слоја живописа у цркви.

Кључне речи: Богородица Перивлепта у Охриду, Навуходоносоров сан, свети лекари, византијско сликарство, Остоја Рајаковић

The author examines the figures and scenes painted on the northern wall of the narthex of the Church of the Virgin Peribleptos in Ohrid. He describes and interprets Nebuchadnezzar's dream, the figures of the archangels Michael and Gabriel as guardians of the entrance to the church, and the choir of the saint anargyres (Panteleimon, Cosmas and Damian). He then proceeds to discuss the empty field above the northern door of the narthex, the arcosolium and the tomb of Ostoja Rajaković. Finally, he refers to the penetration of a new passage on the eastern wall of the narthex, which resulted to the destruction of some figures from the earliest layer of frescoes in the church.

Key words: Virgin Peribleptos in Ohrid, Nebuchadnezzar's dream, saint anargyres, Byzantine painting, Ostoja Rajaković

Један део сликарства цркве Богородице Перивлепте у Охриду пре уклањања премаза и патине с фресака објавили су још Г. Мије[1] и В. Р. Петковић.[2] Композицију Навуходоносоровог сна на северном зиду нартекса цркве први је уочио Ђ. Мано-Зиси, који је препознао детаљ с представом Свете Тројице.[3] Тешкоће у проучавању сликарства тог дела храма искрсле су после Другог светског рата због већих оштећења на источном крају северног зида нартекса. С. Радојчић указао је на детаље првог дела охридске композиције,[4] повезујући је са сродном сликом Свете Тројице у Матеичу.[5] Сликарској целини на северном зиду нартекса Богородице Перивлепте припадају још и одлично сачуване стојеће фигуре светог Пантелејмона и арханђела Гаврила, као и врло оштећена фигура арханђела Михаила у североисточном углу тог простора. Ваља истаћи да је постављање велике бифоре при врху северног зида нартекса битно утицало на распоред садржине представе Навуходоносоровог сна (слике 1 и 2).

Леву страну слике о којој је реч највећим делом заузима уснули цар Навуходоносор на лежају и с владарском круном на глави; десна рука му је испружена, а лева положена на груди (сл. 3). У подножју лежаја, код царевих ногу, седе два стражара с кацигама на главама, са штитовима и мачевима, а слева седи још један стражар који се ослања о мач. Уз леву страну Навуходоносоровог лежаја насликана је крилата троглава фигура Свете Тројице; десном руком она додирује цареву круну, што је детаљ који ту представу издваја од сродних у другим споменицима. У горњем делу композиције, изнад приказане грађевине, налази се стена, а на њој одлично сачувана представа Богородице у медаљону; десно од бифоре насликан је мали Христос у медаљону, сада оштећен.

Десно од бифоре, у првом плану композиције, приказан је Навуходоносор како седи на престолу, одевен у дивитисион и с круном на глави; наспрам њега стоји пророк Данило, који му тумачи сан. Иза Данила је повећа група „гатара, звјездара и Халдеја" (Дан 2, 2) различитих старосних доби и чинова; они носе капе, а неки од њих плитке венце с драгим камењем или турбане; сви су били позвани да би одгонетнули и протумачили царев сан. Уз Навуходоносорову фигуру препознају се обриси главе још једног гардисте.

Изнад лука портика на којем седи Навуходоносор исписан је текст који се односи на изглед кипа што ће се

* sonpet2001@yahoo.com

[1] G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles, d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos*, Paris 1916, 164–165 (репр. 1960); аутор је писао о Божићној химни у Перивлепти још 1908. године (cf. *ibid*., 165, n. 3).

[2] В. Р. Петковић, *Фреска са представом Премудрости*, in: *Зборник у част Богдана Поповића*, Београд 1929, 318–319 (аутор је указао на претходна истраживања сликарства Перивлепте, па и њеног нартекса, v. T. CXXII); idem, *La peinture serbe du moyen âge* II, Beograd 1934; idem, *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа*, Београд 1950, 234.

[3] Ђ. Мано-Зиси, *Мали прилози о живопису XIV века охридских цркава*, Старинар 6 (1931) 133.

[4] С. Радојчић, *Епизода о Богородици-Гори у Теодосијевом „Животу светог Саве" и њена веза са сликарством XIII и XIV века*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор 3–4 (1957) 214–215.

[5] R. Grujić, *Ikonografski motiv sličan induskom Trimurtiu i staroj srpskoj likovnoj umetnosti*, in: *Tkalčićev zbornik* I, Zagreb 1955, 99–107.



Сл. 1. Навуходоносоров сан. Богородица Перивлепта у Охриду, северни зид припрате, 1295/1296
Fig. 1. Dream of the Emperor Nebuchadnezzar. Church of Virgin Peribleptos in Ohrid, north wall of narthex, 1295/1296

распасти од додира Христа Камена (Дан 2, 31–33): „Σύ, βασιλεῦ, ἐθεώρεις, [ἐ]ι|κὼν μεγάλ[η] · καὶ ἐκείνης χρυ|σοὺ καθαρού· αἱ χῖρες [καὶ] τὸ στῆθο[ς] | [καὶ] οἱ βραχίονες αὐτῆς ἀργύροι, | ἡ κοιλία κ[αὶ] οἱ μήροι χαλκοί, | αἱ κνή[μαι] σιδηραί, οἱ πόδες | μέρος μέντι σιδηροῦν, | μέρος τράκινον" („Ти, царе, видје а то лик велик; велик бијаше лик и свјетлост му силна, и стајаше према теби, и страшан бијаше на очима. Глава томе лику бијаше од чистог злата, прси и мишице од сребра, трбух и бедра од мједи, голијени му од гвожђа, а стопала које од гвожђа које од земље").

Сликар тачно прати Данилов текст: глава античког кипа од злата је које сија, очи су изобличене; на прсима сликар настоји да прикаже сјај сребра, а трбух и бедра имају боју бакра; колена и стопала од гвожђа су и од глине (сл. 4).[6] Кип је на високом постољу и представљен је у тренутку у којем се померају „шавови" што спајају месинг, злато, гвожђе и глину. То је тренутак у којем се појавило и попрсје малог Христа у медаљону, пошто се он одвојио од планине, то јест од Богородице Стене. Из Даниловог текста (Дан 2, 2) произлази да различити материјали од којих је сачињен кип симболишу четири царства, почев од Вавилонског, до Христовог доласка. Представе ове теме у Светим апостолима у Солуну (после 1315),[7] у Богородичиној цркви у Пећи (пре 1337)[8] и у Дечанима (око 1348)[9] оштећене су толико да се једва распознају, а нарочито је тешко поредити њихов колорит са охридским примером.

С. Радојчић пише да је композиција Навуходоносоровог сна уобличена крајем XIII века и да је потврда за то представа у задужбини Прогона Сгура.[10] Елементи те сцене у монументалном сликарству примећују се у солунским Светим апостолима, затим у Старом Нагоричину, у припрати у Пећи, као и у северозападном травеју Дечана.

У ликовној уметности ранијег периода почеци обликовања поменуте сцене запажају се од средине XI века, од победе иконофила, што потврђује минијатура у *Хлудовском псалтиру*.[11] Коментари Даниловог пророштва које се односи на Навуходоносоров сан у писаној речи познати су, међутим, још од VI века, од *Топографије* Козме Индикоплова и нешто каснијих *Слова* Јована Дамаскина.[12] Слика се појављује и као илустрација 67. псалма, девете катизме, као и уз Данилов текст који се чита уочи Христовог рођења.[13]

Процес настанка те слике пре Перивлепте ипак се не може континуирано пратити. Чак се и друге поменуте сцене у монументалном сликарству, настале у првој половини XIV века, осим делимично оне у Дечанима, могу допуњавати и реконструисати на основу охридског примера.[14]

Одвајање Христа Камена од Богородице Стене и истовремено распадање античког кипа антиципирају Христово оваплоћење, које, уосталом, идејно обједињује цео старозаветни циклус у нартексу Перивлепте.

Ипак, ваља указати на то да највећу пажњу привлачи лик анђела са три главе које израстају из једног тела. Тај важан детаљ у овом облику први пут се појављује у тумачењу царевог сна са значењем Свете Тројице. У XIII веку, пре делатности Михаила и Евтихија и непосредно после тога, у трагању за прихватљивим идејним и ликовним решењима која би одржавала схватање о животворној и јединосушној Светој Тројици, настају и неке представе у споменицима најужег језгра Охридске архиепископије. У Костуру (Касторија), чији је архијереј имао статус охридског прототрона, у цркви Богородице Кубелидике пре средине XIII века и, нешто касније, у храму Светог Ђорђа (Оморфоклисија) уобличена је „вертикална варијанта" — Старац дана, Исус Христос и голуб Светог Духа приказани су један испод другог.[15] После средине XIV века у самом Охриду,

---

[6] Проф. др Ратко Дуев уочио је да овај натпис не произлази из *Септуагинте*, већ да је дат према верзији Теодотиона, који је живео у II веку н. е. (о томе опширније: T. J. Meadowcroft, *Aramaic Daniel and Greek Daniel. A literary comparison*, Sheffield 1995). Захваљујем колеги Р. Дуеву што ми је пренео своје запажање.

[7] Ch. Stephan, *Ein byzantinisches Bildensemble. Die Mosaiken und Fresken der Apostelkirche zu Thessaloniki*, Worms 1986, 76, 76a.

[8] Ј. Радовановић, *Сан цара Навуходоносора и пијанство Нојево у припрати Пећке патријаршије*, in: idem, *Иконографска истраживања српског сликарства XIII–XIV века*, Београд 1988, 30–34.

[9] В. Милановић, *Старозавтне теме и Лоза Јесејева*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1995, 215–216.

[10] Радојчић, *Епизода о Богородици-Гори*, 214, 216.

[11] М. В. Щепкина, *Миниатюры Хлудовской псалтыри. Греческий иллюстрированный кодекс IX века*, Москва 1977, л. 64.

[12] Cf. И. В. Дуйчев, *Хлудовская псалтырь в научной литературе*, in: Щепкина, *op. cit.*, 8–23. О наговештајима Богородичиног рођења у пророчанствима Старог завета свети Јован Дамаскин највише говори у *Похвали на Успење Богородице*, *Беседа прва* (Свети Јован Дамаскин, *Беседе*, прев. епископ Атанасије, Требиње 2002, 291–310).

[13] Радовановић, *Сан цара Навуходоносора*, 34.

[14] В. Р. Петковић, Ђ. Бошковић, *Манастир Дечани* II, Београд 1941, 50 (В. Р. Петковић); Б. Тодић, М. Чанак-Медић, *Манастир Дечани*, Београд 2005, 356–357.

[15] Раније је о томе писао С. Радојчић, *Минхенски српски псалтир*, Зборник Филозофског факултета 7/I (1963) 278–280; Σ. Πελεκανίδης, Μ. Χατζηδάκης, *Καστοριά*, Αθήνα 1984, 90; v. текст Гојка Суботића in: С. Кисас, *Оморфоклисија. Зидне слике цркве Светог Ђорђа код Касторије*, Београд 2008, 34, 46 (цртеж 62, фигура Христа и голуба Светог Духа на раменима Старца дана); Д. Поповић, Б. Тодић, Д. Војводић, *Дечанска пустиња. Скитови и келије манастира Дечана*, Београд 2011, 75–85, 87, где Д. Војводић (*Скит Успења Богородичиног у Белаји*) детаљно пише о представама Свете Тројице; у темену куполе цркве Светог Ђорђа у Полошком (1344/1345), која је два-три пута пресликавана, приказан је Старац Дана који испред себе држи Христа Емануила што обема рукама благосиља, а сматра се да је на Христовим грудима насликан голуб Светог Духа, v. В. Поповска-Коробар, *Сведоштвата за Христовата двојна природа од живописот од нартексот во Света Богородица Слимничка*, Зборник Средно-



Сл. 2. Навуходоносоров сан. Богородица Перивлепта у Охриду, северни зид припрате, 1295/1296, цртеж
Fig. 2. Dream of the Emperor Nebuchadnezzar. Church of Virgin Peribleptos in Ohrid, north wall of narthex, 1295/1296, drawing

у северном параклису Светог Григорија у Перивлепти[16] и у храму Светих Константина и Јелене, на сводовима се слика „хоризонтална варијанта", с фигуром Старца дана у средини.[17]

Најзанимљивија је троглава фигура Свете Тројице у припрати католикона Хиландара, у композицији Премудрост сазда себи храм, која је настала непосредно пре смрти краља Милутина (уколико је, наравно, на слоју из 1804. дословно поновљена првобитна композиција).[18] После Хиландара највећу пажњу привлачи позната слика из Матеича; њу је дуго проучавао Р. Грујић уз помоћ С. Радојчића.[19] Иста представа насликана је и у цркви Светог Спаса у Штипу, на своду храма из 1381. године.[20] О томе колико је ова „центрична варијанта" Свете Тројице била раширена сведочи и пример у Пустињи код Дечана из средине XVI века, као и дела угледног зографа Онуфрија у црквама охридског, прилепског и корчанског краја.[21]

Из времена пре Перивлепте фигуре Богородице Стене и Христа Камена познате су из минијатура *Хлудовског псалтира*,[22] за који се претпоставља да је настао непосредно после победе иконофила. У Перивлепти је, међутим, на основу текста Даниловог пророштва формирана битно богатија слика, с наративним деловима који се нарочито односе на тумачење Навуходоносоровог сна, па је тако и охридска представа с попрсјима Богородице и Христа постала потпунија. Том сликом, смештеном између композиције Јаковљевих лествица и сцене Борбе Јаковљеве са анђелима, уз Мојсијеву скинију на источном зиду нартекса, употпуњује се циклус старозаветних праобраза оваплоћења Спаситељевог, на које се односи и композиција Божићне химне светог Јована Дамаскина насликана у истом простору.

Испод Навуходоносоровог сна, у првој зони северног зида, насликане су стојеће фигуре светог Пантелејмона и арханђела Гаврила, а између њих су врата која воде из нартекса у трем. Ти подаци, уз оне већ познате из прегледа фреско-сликарства, сами по себи не дају потпунију представу о ансамблу уколико се не укаже и на друге елементе. Пре свега ваља поменути да је поред Гаврила,[23] на крају источног зида нартекса, насликан арханђео Михаило; та фигура толико је оштећена да

вековна уметност 6 (Скопје 2007) 167; I. Σίσιου, *Άγιος Νικόλαος του Κυρίτση και ο Άγιος Γεώργιος στο Πόλοσκο*, Ниш и Византија 9 (2011) 324, 325, цртеж 5.

[16] Ц. Грозданов, *Охридско ѕидно сликарство од XIV век*, Охрид 1980, 140–141.

[17] Г. Суботић, *Свети Константин и Јелена у Охриду*, Београд 1971, 73–79.

[18] М. Марковић, *Првобитни живопис главне манастирске цркве*, in: *Манастир Хиландар*, ed. Г. Суботић, Београд 1998, 221, 239; М. Марковић, В. Т. Хостетер, *Прилог хронологији градње и осликавања хиландарског католикона*, Хиландарски зборник 10 (1998) 201–220.

[19] V. n. 5 (аутор се позива на усмено саопштење С. Радојчића).

[20] С. Габелић, *Сликарство XIV века у Светом Спасу (Цркви Вазнесења) у Штипу*, Patrimonium.Mk 3–4 (2008–2009) 101–103 (са старијом литературом).

[21] Б. Бабић, *Фреско-живопис сликара Онуфрија на зидовима цркава прилепског краја*, ЗЛУМС 16 (1980) 20.

[22] Радојчић, *Епизода о Богородици-Гори*, 214.

[23] П. Миљковиќ-Пепек, *Делото на зографите Михаило и Еутихиј*, Скопје 1967, 51.



Сл. 3. Навуходоносоров сан. Богородица Перивлепта у Охриду, северни зид припрате, 1295/1296, детаљ
Fig. 3. Dream of the Emperor Nebuchadnezzar. Church of Virgin Peribleptos in Ohrid, north wall of narthex, 1295/1296, detail



Сл. 4. Навуходоносоров сан. Богородица Перивлепта у Охриду, северни зид припрате, 1295/1296, детаљ
Fig. 4. Dream of the Emperor Nebuchadnezzar. Church of Virgin Peribleptos in Ohrid, north wall of narthex, 1295/1296, detail

су раније исказиване само претпоставке у вези с њеном идентификацијом, с тим што поједини аутори и нису помињали арханђелово име.[24] Положај ногу арханђела Гаврила и, судећи по фрагментима, арханђела Михаила указује на то да су они чувари врата између нартекса и трема. На пиластрима нартекса насликане су, као што је познато, фигуре апостола Петра и Павла.

Северна врата између нартекса и трема постојала су још од 1294/1295. године, када је сазидан храм Свете Богородице Перивлепте. У време када се осликавао трем, године 1364/1365, тај пролаз још је функционисао, што се може закључити и по распореду представа Богородичиног акатиста изнад спољног довратника, где је исписан и проимион *Изабраној војвоткињи*.[25] Та врата изгубила су функцију средином XIX века, када је трем зазидан и затворен.[26]

И након вишегодишњих конзерваторских радова у Перивлепти није начето питање аркосолијума у северозападном углу нартекса. Аркосолијум је изведен када је зидана црква и, по свој прилици, с намером да буде гробница непознатих личности из круга ктитора Прогона Сгура или високих достојанственика Охридске архиепископије. Стотину година пошто су зографи Михаило и Евтихије осликали храм, у аркосолијуму је 1379. сахрањен Остоја Рајаковић, зет жупана Андрије Гропе и сродник краља Марка.[27] Овом приликом подсетићемо на то да је приликом Михаилових и Евтихијевих радова четвороугаоно поље изнад надвратника северних врата остало празно, без исписаног текста. У вези са сахраном Остоје Рајаковића у аркосолијуму је изведена композиција на којој се тај угледни племић моли Богородици Перивлепти за спас душе. Археолошка ископавања на дну аркосолијума до сада нису обављена.[28]

Изнад аркосолијума, у тематској целини са светим Пантелејмоном, насликани су свети Козма и Дамјан. Они су представници хора светих врача у том делу цркве. Њихова појава и место могу се повезати са аркосолијумом и потребом да ту буде представљен хор светих лекара, с тим што је та група повезана и с традицијом из времена светог Климента Охридског. Храм који је свети Климент подигао на Плаошнику непосредно после 893. био је посвећен управо светом Пантелејмону, на чији се дан слави и име охридског заштитника.[29] Свети лекари Јован и Кир насликани су у олтару Перивлепте.

Прва група светих врача у охридском зидном сликарству, с ликовима светог Кирила и светог Климента, може се видети у охридској Светој Софији, на јужном зиду олтара, где су поред словенских мисионара насликане фигуре светог Пантелејмона, светог Козме, светог Дамјана и других бесребреника. Тако је и на сребрном окову Христове иконе кесара Дуке, на којем су изведене фигуре светог Пантелејмона и светог Климента.[30] Тај

[24] R. Hamann-MacLean, H. Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert*, Giessen 1963, Plan 20, Narthex, zone II, 85; Миљковиќ-Пепек, *Делото*, 51.

[25] Ц. Грозданов, *Илустрација химни Богородичиног акатиста у цркви Богородице Перивлепте у Охриду*, in: *Зборник Светозара Радојчића*, Београд 1969, 47.

[26] Ц. Грозданов, *Извори за познавање на старата градска архитектура во Охрид*, in: *Стара градска архитектура и урбанизација на градовите*, Скопје 1964, 36–45.

[27] В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 221 n. 121.

[28] Аутор овог прилога обратио се надлежним установама указујући на потребу археолошких ископавања око аркосолијума у нартексу Перивлепте, као и на потребу постављања сонде поред фигуре Остоје Рајаковића, како би се утврдио изглед тог дела храма када су га осликавали Михаило и Евтихије.

[29] Ц. Грозданов, *Портрети на светителите од Македонија од IX до XVIII век*, Скопје 1983, 38–44, 58–61.

[30] *Ibid*. О представама светих врача у средњовековној уметности опширније пише Д. Војводић, *Зидно сликарство цркве Светог Ахилија у Ариљу*, Београд 2005, 84–86.

начин тематског повезивања у охридском зидном сликарству може се пратити у свим црквама XIV века. Манастир Светог Пантелејмона био је најугледније светилиште у Охридској дијецези током средњег века, па и после рушења и претварања у џамију. О томе каква је права имао манастир Светог Климента, веома богат метосима, најјасније сведочи повеља цара Душана издата охридској Богородици Перивлепти, која је касније наследила имања храма Светог Пантелејмона. Још средином XIV века међу водећим личностима државног и црквеног врха у Охриду појављује се преподобни Јован, архимандрит и игуман Климентовог манастира, чија је фигура насликана у ктиторској композицији у трему Перивлепте.[31] Његов портрет изведен је 1364/1365, када су градом управљали синови севастократора Бранка. Архимандрит Јован био је непосредни сарадник архиепископа Григорија II и епископа Григорија Деволског, који су портретисани у истој композицији. Свети Климент добио је изузетно место у живопису Богородице Перивлепте, поред улаза у протезис, уз портрет архиепископа Константина Кавасиле, који је остао осведочени пријатељ Палеолога после битке за Охрид 1259. године.[32]

О фигури арханђела Михаила писали смо раније, када смо указали на преостале фрагменте, а посебно на текст на свитку који он држи у левој руци. У исто време идентификовали смо и фрагментарно сачуване фигуре светих Варлаама и Јоасафа у великој галерији монаха у наосу храма, насликане када је срушен источни зид нартекса. На крају овог прилога још ћемо напоменути да у досадашњим проучавањима цркве Богородице Перивлепте није било речи о деловима живописа који су изгубљени током велике интервенције средином XIX века.

---

[31] Ц. Грозданов, *Прилози познавању средњовековне уметности Охрида*, ЗЛУМС 2 (1966) 217–218.

[32] Idem, *О св. Константину Кавасили и његовим портретима у светлу нових сазнања*, ЗРВИ 44/1 (2007) 313–324.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ – REFERENCE LIST

Бабић Б., *Фреско-живопис сликара Онуфрија на зидовима цркава прилепског краја*, ЗЛУМС 16 (1980) 20 [Babić B., *Fresko-živopis slikara Onufrija na zidovima crkava prilepskog kraja*, ZLUMS 16 (1980) 20].

Дуйчев И., *Хлудовская псалтырь в научной литературе*, in: Щепкина М. В., *Миниатюры Хлудовской псалтыри. Греческий иллюстрированный кодекс IX века*, Москва 1977, 8–23 (Duĭchev I., *Khludovskaiā psaltyr' v nauchnoĭ literature*, in: Shchepkina M. V., *Miniatiūry Khludovskoĭ psaltyri. Grecheskiĭ illiūstrirovannyĭ kodeks IX veka*, Moskva 1977, 8–23).

Ђурић В. Ј., *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974 (Djurić V. J., *Vizantijske freske u Jugoslaviji*, Beograd 1974).

Габелић С., *Сликарство XIV века у Светом Спасу (Цркви Вазнесења) у Штипу*, Patrimonium.Mk 3–4 (2008–2009) 101–103 [Gabelić S., *Slikarstvo XIV veka u Svetom Spasu (Crkvi Vaznesenja) u Štipu*, Patrimonium.Mk 3–4 (2008–2009) 101–103].

Грозданов Ц., *Извори за познавање на старата градска архитектура во Охрид*, in: *Стара градска архитектура и урбанизација на градовите*, Скопје 1964, 36–45 (Grozdanov C., *Izvori za poznavanje na starata gradska arhitektura vo Ohrid*, in: *Stara gradska arhitektura i urbanizacija na gradovite*, Skopje 1964, 36–45).

Грозданов Ц., *Илустрација химни Богородичиног акатиста у цркви Богородице Перивлепте у Охриду*, in: *Зборник Светозара Радојчића*, Београд 1969, 47 (Grozdanov C., *Ilustracija himni Bogorodičinog akatista u crkvi Bogorodice Perivlepte u Ohridu*, in: *Zbornik Svetozara Radojčića*, Beograd 1969, 47).

Грозданов, *О св. Константину Кавасили и његовим портретима у светлу нових сазнања*, ЗРВИ 44/1 (2007) 313–324 [Grozdanov C., *O sv. Konstantinu Kavasili i njegovim portretima u svetlu novih saznanja*, ZRVI 44/1 (2007) 313–324].

Грозданов Ц., *Охридско ѕидно сликарство од XIV век*, Охрид 1980 (Grozdanov C., *Ohridsko zidno slikarstvo od XIV vek*, Ohrid 1980).

Грозданов С., *Портрети на светителите од Македонија од IX до XVIII век*, Скопје 1983 (Grozdanov C., *Portreti na svetitelite od Makedonija od IX do XVIII vek*, Skopje 1983).

Грозданов Ц., *Прилози познавању средњовековне уметности Охрида*, ЗЛУМС 2 (1966) 217–218 (Grozdanov C., *Prilozi poznavanju srednjovekovne umetnosti Ohrida,* ZLUMS 2 (1966) 217–218).

Grujić R., *Ikonografski motiv sličan induskom Trimurtiu i staroj srpskoj likovnoj umetnosti*, in: *Tkalčićev zbornik* I, Zagreb 1955, 99–107.

Hamann-MacLean R., Hallensleben H., *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert*, Giessen 1963.

Мано-Зиси Ђ., *Мали прилози о живопису XIV века охридских цркава*, Старинар 6 (1931) 133 [Mano-Zisi Dj., *Mali prilozi o živopisu XIV veka ohridskih crkava*, Starinar 6 (1931) 133].

Марковић М., Хостетер В. Т., *Прилог хронологији градње и осликавања хиландарског католикона*, Хиландарски зборник 10 (1998) 201–220 [Marković M., V. T. Hosteter, *Prilog hronologiji gradnje i oslikavanja hilandarskog katolikona*, Hilandarski zbornik 10 (1998) 201–220].

Марковић М., *Првобитни живопис главне манастирске цркве*, in: *Манастир Хиландар*, ed. Г. Суботић, Београд 1998, 221, 239 (Marković M., *Prvobitni živopis glavne manastirske crkve*, in: *Manastir Hilandar*, ed. G. Subotić, Beograd 1998, 221, 239).

Милановић В., *Старозаветне теме и Лоза Јесејева*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1995, 215–216 (Milanović V., *Starozavetne teme i Loza Jesejeva*, in: *Zidno slikarstvo manastira Dečana. Građa i studije*, ed. V. J. Djurić, Beograd 1995, 215–216).

Миљковиќ-Пепек Р., *Делото на зографите Михаило и Еутихиј*, Скопје 1967 (Miljković-Pepek P., *Deloto na zografite Mihailo i Eutihij*, Skopje 1967).

Meadowcroft T. J., *Aramaic Daniel and Greek Daniel. A literary comparison*, Sheffield 1995.

Millet G., *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles, d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos*, Paris 1916 (репр. 1960).

Πελεκανίδης Σ., Χατζηδάκης Μ., *Καστοριά*, Αθήνα 1984 (Pelekanidēs S., Chatzēdakēs M., *Kastoria*, Athēna 1984).

Petković V. R., *La peinture serbe du moyen âge* II, Beograd 1934.

Петковић В. Р., Бошковић Ђ., *Манастир Дечани* II, Београд 1941 (Petković V. R., Bošković Dj, *Manastir Dečani* II, Beograd 1941).

Петковић В. Р., *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа*, Београд 1950 (Petković V. R., *Pregled crkvenih spomenika kroz povesnicu srpskog naroda*, Beograd 1950).

Петковић В. Р., *Фреска са представом Премудросши*, in: *Зборник у част Богдана Поповића*, Београд 1929, 318–319 (Petković V. R., *Freska sa predstavom Premudrosti*, in: *Zbornik u čast Bogdana Popovića*, Beograd 1929, 318–319).

Поповић Д., Тодић Б., Војводић Д., *Дечанска пустиња. Скитови и келије манастира Дечана*, Београд 2011 (Popović D., Todić B., Vojvodić D., *Dečanska pustinja. Skitovi i kelije manastira Dečana*, Beograd 2011).

Поповска-Коробар В., *Сведоштвата за Христовата двојна природа од живописот од нартексот во Света Богородица Слимничка*, Зборник Средновековна уметност 6 (Скопје 2007) 167 [Popovska-Korobar V., *Svedoštvata za Hristovata dvojna priroda od živopisot od narteksot vo Sveta Bogorodica Slimnička*, Zbornik Srednovekovna umetnost 6 (Skopje 2007) 167].

Радовановић Ј., *Сан цара Навуходоносора и пијанство Нојево у припрати Пећке патријаршије*, in: idem, *Иконографска истраживања српског сликарства XIII–XIV века*, Београд 1988, 30–34 (Radovanović J., *San cara Navuhodonosora i pijanstvo Nojevo u priprati Pećke patrijaršije*, in: idem, *Ikonografska istraživanja srpskog slikarstva XIII–XIV veka*, Beograd 1988, 30–34).

Радојчић С., *Епизода о Богородици-Гори у Теодосијевом „Животу светог Саве" и њена веза са сликарством XIII и XIV века*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор 3–4 (1957) 214–215

[Radojčić S., *Epizoda o Bogorodici-Gori u Teodosijevom „Životu svetog Save" i njena veza sa slikarstvom XIII i XIV veka*, Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor 3–4 (1957) 214–215].

Радојчић С., *Минхенски срӣски ӣсалӣир*, Зброник Филозофског факултета 7/I (1963) 278–280 [Radojčić S., *Minhenski srpski psaltir*, Zbornik Filozofskog fakulteta 7/I (1963) 278–280].

Σίσιου I., *Άγιος Νικόλαος του Κυρίτση και ο Άγιος Γεώργιος στο Πόλοσκο*, *Ниш и Византија* 9 (2011) 324, 325 [Sisiou I., *Hagios Nikolaos tou Kyritsē kao o Hagios Geōrgios sto Polosko*, *Niš i Vizantija* 9 (2011) 324, 325].

Stephan Ch., *Ein byzantinisches Bildensemble. Die Mosaiken und Fresken der Apostelkirche zu Thessaloniki*, Worms 1986.

Свети Јован Дамаскин, *Беседе*, прев. епископ Атанасије, Требиње 2002 (Sveti Jovan Damaskin, *Besede*, prev. episkop Atanasije, Trebinje 2002).

Суботић Г., *Свеӣи Консӣанӣин и Јелена у Охриду*, Београд 1971 (Subotić G., *Sveti Konstantin i Jelena u Ohridu*, Beograd 1971).

Суботић Г., in: С. Кисас, *Оморфоклисија. Зидне слике цркве Свеӣог Ђорђа код Касӣорије*, Београд 2008, 34, 46 (Subotić G., in: S. Kisas, *Omorfoklisija. Zidne slike crkve Svetog Djordja kod Kastorije*, Beograd 2008, 34, 46).

Тодић Б., Чанак-Медић М., *Манасӣир Дечани*, Београд 2005 (Todić B., Čanak-Medić M., *Manastir Dečani*, Beograd 2005).

Војводић Д., *Зидно сликарсӣво цркве Свеӣог Ахилија у Ариљу*, Београд 2005 (Vojvodić D., *Zidno slikarstvo crkve Svetog Ahilija u Arilju*, Beograd 2005).

Щепкина М. В., *Миниатюры Хлудовской псалтыри. Греческий иллюстрированный кодекс IX века*, Москва 1977 (Shchepkina M. V., *Miniatīury Khludovskoĭ psaltyri. Grecheskiĭ illīustrirovannyĭ kodeks IX veka*, Moskva 1977).

The painting of the northern wall of the narthex of the Church of the Virgin Peribleptos (St. Kliment) in Ohrid

Cvetan Grozdanov

The first part of the article deals with an analysis of the composition *The dream of the Emperor Nebuchadnezzar* (Daniel, 1:2–7). The author comments on the two figures of the emperor Nebuchadnezzar and on the representation of the Holy Trinity. He then indicates a statue that is falling apart and the painted parts of its deformed head. The author mentions a text (Daniel, 2:33), which is well-preserved on the wall, while the second part of the text, which is severely damaged, is beside the statue, is examined according to the book of the Prophet Daniel.

Scholars believe that the representation of Nebuchadnezzar's dream from the Church of the Virgin Peribleptos in Ohrid is the oldest preserved illustration of this subject in medieval wall painting. However, the origins of this composition can be seen on the miniatures of the Hludov Psalter from the ninth century.

In the second part of the paper, the author comments on the fresco painting next to the door that leads into the northern part of the church. It depicts the archangel Gabriel (well-preserved) and the archangel Michael (significantly damaged), with clearly visible parts of his figure. In keeping with the programme tradition, they represent, the "guardians" of the entrance.

The pictures of St. Panteleemon and the holy anargyres St. Kosmas and St. Damian have a long tradition in art. However, in this church, they are also connected with the local tradition, because an important Ohrid church, built by St. Kliment at the end of the ninth century, was dedicated to St. Panteleemon. In the Church of St. Sofia of Ohrid, a gallery of the holy anargyres is painted on the southern wall of the nave, as is the case in other fourteenth century churches in Ohrid.

In the north-western corner of the narthex there is an arcosolium that marks the tomb of Ostoja Rajaković (1379). As it has not been sufficiently explored, the author proposes the archaeological excavation of the grave and the opening of test holes with the purpose of discovering the remains of layers from the end of the thirteenth to the end of the fourteenth century.

Иконостас у Дечанима – првобитни сликани програм и његове позније измене*

Бранислав Тодић**
Универзитет у Београду, Филозофски факултет

UDC 75.046.3:726.591](497.11 Dečani)»13/15»
DOI 10.2298/ZOG1236115T
оригиналан научни рад

Историја иконостаса у средњем броду цркве у Дечанима може се поделити на два периода. Иконе Христа, Богородице, Јована Претече и светог Николе на првобитној олтарској прегради, насликане око 1343. године, биле су у вези с моштима краља Стефана Дечанског и са зидним сликама у предолтарском простору цркве. Уклањање тих икона крајем XVI века и њихова замена новим објашњавају се снажењем култа светог Стефана Дечанског. Преко краљевог портрета на фресци из XIV века постављена је 1577. икона светог Стефана, а до 1593/1594. на иконостасу су насликане нове престоне иконе Христа и Богородице, проширени Деизис, који је смештен изнад њих, и велики крст, постављен на врх. Престоне иконе насликао је зограф Лонгин, а крст се приписује Андреји, сликару познатом по фрескама из седме и осме деценије XVI века.

Кључне речи: манастир Дечани, иконостас, свети Стефан Дечански, XIV век, XVI век

The history of the iconostasis in the central nave of the church in Dečani can be divided into two periods. The icons of Christ, the Mother of God, John the Baptist and St. Nicholas on the original altar screen, painted around 1343, were related to the relics of King Stefan Dečanski and with the wall painting in the church space in front of the altar. The removal of those icons at the end of the sixteenth century and their replacement with new ones explains the strengthening cult of St. Stefan Dečanski. In 1577 an icon of St. Stephen was placed over the king's portrait depicted in the fourteenth century fresco painting, and by 1593/1594, the new despotic icons of Christ and the Virgin were painted for the iconostasis, then an expanded Deesis that was placed above them, with a large cross fixed on the top. The central icons were painted by the painter Longin, and the cross is attributed to Andreja, a painter known for his frescoes from the seventh and eighth decade of the seventeenth century.

Key words: monastery of Dečani, iconostasis, St. Stefan Dečanski, fourteenth century, sixteenth century

Мада је о дечанском иконостасу доста писано, углавном у домаћој историографији, он и даље побуђује пажњу истраживача средњовековне уметности. Тај иконостас, један од најранијих примера олтарских преграда са сачуваним првобитним престоним иконама у интерколумнијама, измењен је крајем XVI века тако што су испред њега постављене нове иконе, с потпуно другачијим иконографским програмом. Предолтарски простор дечанске цркве, међутим, иако је сачуван у првобитном виду, изучен је у нешто мањој мери. Стога смо наше истраживање иконостаса проширили и на тај простор, као и на промене које су они с временом доживели.

Иконостас из XIV века

Камена олтарска преграда у Дечанима била је део опште градитељске замисли цркве и њеног унутрашњег украса — изведена је између 1327. и 1335. године. Њена лака, прозрачна и на геометрији заснована конструкција састоји се од профилисаног постоља, четири парапетне плоче постављене око средишњег пролаза и, између њих, шест стубића са исто толико колонета на чије капителе належе архитравна греда. Веома сличне камене преграде постојале су или још постоје и испред протезиса и северног параклиса, посвећеног светом Димитрију, с тим што су оне нешто мање и уже, састављене само од два парапета и две колонете са архитравом.[1]

Све те преграде припадају олтарском делу цркве јер се налазе на његовом плочнику, двадесетак центиметара издигнутом у односу на под наоса. За разлику од преграда испред протезиса и јужног параклиса, које су постављене уз ивице плочника, иконостас у средњем делу цркве померен је према дубини олтара и смештен између два пиластра источног пара зиданих стубаца тако да је испред њега образован плитак предолтарски простор, дубок између 106 и 109 cm. Иконостас се својим склопом и изгледом надовезује на сличне олтарске преграде у византијским црквама, док се од старијих српских примера разликује сложенијом структуром, већим бројем колонета и краћим интерколумнијама, као и изо-

* Рад је настао у оквиру истраживања на пројекту *Српска средњовековна уметност и њен европски контекст* (бр. 177036), финансираном средствима Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије

** btodic@f.bg.ac.rs

[1] В. Р. Петковић, Ђ. Бошковић, *Манастир Дечани* I, Београд 1941, 98–100, т. XIII, LXVII; Б. Тодић, М. Чанак-Медић, *Манастир Дечани*, Београд 2005, 225–226, сл. 126, XLII–XLIII; М. Чанак-Медић, *Манастир Дечани. Саборна црква — архитектура*, Београд 2007, 68–69, сл. 79, 190–193. Предмет нашег чланка јесте само иконостас у главном броду дечанске цркве, а не и олтарске преграде у бочним параклисима, у којима су касније, године 1813. и 1818, подигнути нови високи иконостаси са иконама.



Сл. 1. Иконостас и кивот светог Стефана Дечанског
Fig. 1. Dečani, iconostasis and coffin for the relics of St. Stefan Dečanski

стављањем бочних проскинитара, који су у ранијим храмовима обично грађени у камену или штуку.

Дечанска олтарска преграда није била изведена с намером да се у њене интерколумније поставе иконе јер ни на колонетама ни на горњим ивицама парапета нема жлебова у које су оне могле да буду уметнуте, нити је био предвиђен неки други начин везивања икона за колонете. На боље изученим старијим каменим иконостасима у Градцу (око 1276) и Ариљу (око 1290) запажена је иста појава;[2] икона није било ни на олтарској прегради у Сопоћанима (око 1270),[3] а судећи по фрескама око иконостаса, ни на оним у другим српским црквама XIII века.[4] На њима, као и у највећем броју византијских цркава, интерколумније су биле застиране завесама.[5] Тако је највероватније било у почетку и на дечанском иконостасу, али су на њему завесе између колонета убрзо замењене иконама (сл. 1).

Кључни разлог за ту промену било је преношење моштију дечанског ктитора краља Стефана Уроша Трећег (Дечанског) у предолтарски простор 1343. године.[6] Добро је, наиме, познато да је краљ Стефан збачен с престола и усмрћен 1331, док му је тело било сахрањено у припремљен гроб у Дечанима тек по завршетку цркве 1334. или 1335. године. Непуну деценију касније појавили су се први знаци Стефановог светитељства. Целе и миомирисне краљеве мошти извађене су из гроба у западном делу наоса цркве 1343, пренете у украшен дрвени кивот (сл. 2) и положене пред олтарску преграду. Пошто је тада у току било живописање дечанског храма,[7] пружила се прилика да на зиду изнад Стефановог кивота буде насликан и његов портрет (сл. 3). Тај догађај, важан за дечанску средину, али не само за њу, имао је и друге последице у дечанском сликарству, посебно у изгледу неколико краљевих портрета и натписима на њима, као и у ктиторским натписима у цркви. Најуочљивије се, међутим, одразио око „новог гроба“ краља Стефана, на иконостасу и фрескама око њега. Све то омогућава праћење многих појединости почетне етапе светитељског прослављања краља Стефана, али и уочавање извесних противречности у њој.[8] Ако су отварање гроба, налажење целих и благоуханих краљевих моштију, њихово преношење у кивот и постављање пред олтар, па и сликање портрета изнад кивота, представљали стандардне хагиолошке топосе, од оног што је било уобичајено упадљиво је одступао смисао поменутог краљевог портрета. Стефан је обележен као „свети краљ Богом просвећени Стефан Урош Трећи, ктитор овог светог храма“, и приказан како приноси дечанску цркву Христу у своје име и у име сина Стефана Душана, новог краља; у наставку натписа исписаног поред слике он се са страхом обраћа Господу: „Гледам на пропадљиво тело, стојећи над гробом својим, и бојим се Твога суда. Теби припадам, Сведржитељу, помилуј ме у дан судњи.“[9] То нису речи које бисмо очекивали од једног светитеља. Кад се томе дода недоследност у исписивању светитељске ознаке на Стефановим дечанским портретима насталим 1343. и после те године, затим то што се у ктиторским натписима истиче да је дечанска црква подигнута и осликана ради помоћи краљу Стефану и за његов спомен и што му се, најзад, зазива вечна памет — све то потврђује да је 1343. године започело прелазно раздобље у развоју култа Стефана Дечанског, како га је тачно назвала Даница Поповић.[10]

Таквом статусу краља Стефана — на коме су се појавили први знаци светости, али још недовољни да га уврсте међу светитеље који предстоје пред Богом — било је подређено уређење његовог новог гроба у предолтарском простору Дечана. Мошти су му биле у дрвеном кивоту, украшеном, обојеном и позлаћеном, што је својим изгледом дочаравао слику рајског насеља и блаженство онога који у њему почива.[11] Кивот се налазио испред се-

---

[2] М. Чанак-Медић, *Свети Ахилије у Ариљу. Историја, архитектура и просторни склоп манастира*, Београд 2002, 232–237; О. Кандић, *Градац. Историја и архитектура манастира*, Београд 2005, 144–149.

[3] В. Кораћ, *Олтарска преграда у Сопоћанима*, Зограф 5 (1974) 23–29; О. Кандић, Д. Тодоровић, *Архитектонски украси сопоћанске цркве. Прозори и олтарска преграда*, in: *На траговима Војислава Ј. Ђурића*, ed. Д. Медаковић, Ц. Грозданов, Београд 2011, 93–97.

[4] Г. Бабић, *О живописаном украсу олтарских преграда*, ЗЛУМС 11 (1975) 21–26.

[5] T. F. Mathews, *The early churches of Constantinople. Architecture and liturgy*, London 1971, 171; idem, *"Private" liturgy in Byzantine architecture. Toward a re-appraisal*, CA 30 (1982) 125–138; И. А. Шалина, *«Святая Святых» и византийская алтарная преграда*, in: *Иконостас. Происхождение — развитие — символика*, ed. А. М. Лидов, Москва 2000, 52–71. Cf. и нашу нап. 20, где су наведени радови у којима се расправља и о употреби завеса на олтарским преградама.

[6] Повезаност новог места Стефанових моштију и његовог портрета са иконама на олтарској прегради уочили су Г. Бабић (*О живописаном украсу*, 34–35), Д. Поповић (*Српски владарски гроб у средњем веку*, Београд 1992, 111–112, 185) и S. Ćurčić, *Proskynetaria icons, Saints' tombs, and the development of the iconostasis*, in: *Иконостас. Происхождение — развитие — символика*, 136), а подробније су ту повезаност испитали Б. Тодић, М. Чанак-Медић, *Манастир Дечани*, 32–35, 62–63, и Д. Поповић, *Под окриљем светости. Култ светих владара и реликвија у средњовековној Србији*, Београд 2006, 158.

[7] Време живописања велике дечанске цркве и појединих њених делова разјаснио је Г. Суботић, *Прилог хронологији дечанског зидног сликарства*, ЗРВИ 20 (1981) 111–135.

[8] Поповић, *Под окриљем светости*, 150–162.

[9] О овом портрету v. С. Радојчић, *Портрети српских владара у средњем веку*, Скопље 1934, 46; Бабић, *О живописаном украсу*, 34–35; И. М. Ђорђевић, *Представа Стефана Дечанског уз олтарску преграду у Дечанима*, Саопштења 15 (1983) 35–42; Поповић, *Српски владарски гроб*, 111–112; eadem, *Под окриљем светости*, 157–158; *Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије*, ed. В. J. Ђурић, Београд 1995, 278–280 (Д. Војводић); Тодић, Чанак-Медић, *Манастир Дечани*, 34–35, сл. 21.

[10] Поповић, *Под окриљем светости*, 150.

[11] Кивот је до данас сачуван и добро је проучен: М. Шакота, *Дечанска ризница*, Београд 1984, 286–288, 296–297 (с претходном литературом); D. Popović, *Shrine of King Stefan Uroš III Dečanski*, in: *Byzan-*



Сл. 2. Првобитни кивот за мошти светог Стефана Дечанског, 1343.
Fig. 2. Original coffin for the relics of St. Stefan Dečanski, 1343



Сл. 3. Портрет светог Стефана Дечанског над кивотом испред иконостаса, 1343
Fig. 3. Portrait of St. Stefan Dečanski above the coffin, next to the iconostasis, 1343

верног дела иконостаса, између североисточног ступца и пролаза на олтарској прегради, због чега су његова лева и задња страна остале без дуборезног украса.[12] Смештање кивота на леву страну предолтарског простора било би веома необично — јер су ковчези с моштима светих, ако их није било више, испред олтарске преграде по правилу постављани здесна — кад не бисмо водили рачуна о тренутку у којем се то десило. Постављањем на леву страну намерно је избегнуто то да се тело Дечанског нађе непосредно пред Христовом иконом, која је редовно сликана на јужној страни иконостаса, јер су Стефану још били потребни свети молитвени заступници.

Верујемо да је то довело и до замене завеса на иконостасу иконама, као и до измене првобитно замишљеног програма зидних слика у предолтарском простору. Гордана Бабић, која је пажљиво испитала сликани украс на ступцима око олтарске преграде у византијским и српским храмовима, установила је да су на њима обично сликани Исус Христос, Богородица и понекад Јован Претеча или светитељ коме је црква била посвећена. Они су често носили епитете неких славних икона, а те представе биле су окружене рељефним или сликаним оквирима и имале су проскинитарни карактер. У избору светих и у њиховој иконографији превлађивала је тема посредовања и искупљења, и то не само кад је Христос сликан у оквиру Деизиса, а Богородица у типу Заступнице.[13] У низу таквих слика у српским храмовима, од Студенице и Жиче па надаље, Дечани су представљали својеврстан прекид: око њиховог иконостаса нема проскинитара нити ликова Христа и Богородице, обавезних у старијим споменицима, иако је за њих било места на чеоним странама стубаца. Традиционални иконостасни програм ту је померен јужније, на зид ђаконикона, где је насликан изузетно велики Христос Пантократор у оквиру сложеног Деизиса с Хетимасијом,[14] док је на северној страни приказан Меркурије у скупини светих ратника. На тај

tium. Faith and power (1261–1557), ed. H. C. Evans, New York 2004, 114–115; Тодић, Чанак-Медић, *Манастир Дечани*, 32–33, 235–236.

[12] Такав положај кивота описује и Григорије Цамблак око 1400. године и повезује га са Стефановим портретом изнад кивота: *Житие на Стефан Дечански от Григорий Цамблак*, София 1983, 132.

[13] Бабић, *О живописаном украсу*, 14–20; v. и Ch. Walter, *The Origins of the Iconostasis*, Eastern Churches Review 3 (1971) 262–263.

[14] Бабић, *О живописаном украсу*, 21–38, посебно 34–35. Иначе, представе Христа, Богородице Заступнице и Јована Претече појављују се у најнижој зони фресака око олтарске преграде још у XII веку, cf. Бабић, *op. cit*., 18–19.

начин „ослобођен“ је предолтарски простор и сав је подређен Стефану Дечанском и његовим моштима. Тачно изнад њих насликан је поменути Стефанов портрет, а на јужном ступцу, преко пута, приказани су свети Никола и свети Стефан Првомученик.[15] Избор тих светих није неочекиван. Врло је добро познато изузетно поштовање које је краљ Стефан Дечански указивао светом Николи током своје десетогодишње владавине: издавао је повеље манастирима посвећеним светом Николи, обнављао је њихове храмове, у Дечанима му је посветио један параклис и обдарио је Николино светилиште у Барију. Краљ је у другој и трећој врањинској повељи захваљивао светом Николи што му је на чудесан начин враћен вид, а што ће касније с много појединости испричати Григорије Цамблак у краљевом светачком житију. Свети Никола неколико је пута насликан у дечанској цркви, два пута несумњиво као Стефанов молитвени заступник.[16] С друге стране, Стефан Првомученик био је краљев имењак, као и заштитник државе, због чега је у српским храмовима неупоредиво чешће од светог Николе приказиван у близини олтарске преграде.

Слике Стефана Дечанског над његовим кивотом и светог Николе и Стефана Првомученика до Деизиса имале су есхатолошко значење и биле су међусобно повезане. Српском краљу и дечанском ктитору, који је са стрепњом очекивао Христов страшни суд, били су и даље потребни свети покровитељи и заступници. Непознати иницијатор преноса Стефанових моштију пред олтар и састављач сликаног програма у цркви — ако то није било исто лице — одлучили су да интерколумније иконостаса испуне иконама и подреде их посредовању светих у корист краља Стефана.[17] При томе је дошло до делимичног понављања тема с фресака јужно од олтарске преграде, али то не представља никакав изузетак у средњовековној уметности. Избор и распоред икона били су прилагођени положају кивота с моштима Дечанског. У две средње интерколумније постављене су иконе Богородице Елеусе и Христа Пантократора, а до Христа је стављена икона Јована Претече, па је тако добијена структура рашчлањеног Деизиса. У српским црквама у којима није било престоних икона свети Јован понекад је укључиван у такав Деизис и при томе је увек сликан на јужном ступцу или на источном, односно јужном зиду: у Сопоћанима (1272–1276), Ариљу (1296), Грачаници (1320–1321), Светом Димитрију (1322–1324, пресликано у XVII веку) и Богородичиној цркви у Пећи (око 1335) или у Карану (1332–1337). Икона Јована Претече није пре Дечана постављана на саму олтарску преграду. Овде је таквом Деизису придодата икона светог Николе, смештена у крајњу северну интерколумнију, до иконе Богородице с Христом. Ни Николина икона никада се раније није налазила на византијским и српским иконостасима,[18] што упућује на то да је у Дечанима постављена због кивота с моштима краља Стефана. Кивот се налазио тачно испод икона светог Николе и Богородице — Никола је био доказани Стефанов помоћник и молитвени посредник пред Христом, као што је и Богородица увек била поуздан заступник, без обзира на иконографски вид. Због тога смо и претпоставили да је кивот намерно постављен на северну страну предолтарског простора, јер су се само у тај део преграде могле сместити иконе Стефанових заштитника без нарушавања њиховог деизисног распореда. Да такав ред икона на иконостасу није био случајан, доказ је истоветан распоред ликова Христа, Богородице, Јована Претече и светог Николе на фрескама поред првобитног гроба краља Стефана у западном делу наоса дечанске цркве.[19]

Колико је појава икона на дечанској олтарској прегради била особена, а колико је дуговала традицији, могао би показати кратак осврт на престоне иконе у интерколумнијама византијског и српског иконостаса. Мишљења историчара уметности о томе када су се престоне иконе појавиле на олтарској прегради оштро се разилазе.[20] Ако оставимо по страни различито тумачене податке из манастирских типика, инвентара и других писаних извора и окренемо се сачуваним иконостасима и иконама, можемо са знатном сигурношћу закључити да су се престоне иконе на византијским олтарским преградама појавиле тек у каснокомнинској уметности или у уметности XIII столећа.[21]

---

[15] Бабић, *О живописаном украсу*, 34–35, цртеж 11; Поповић, *Српски владарски гроб*, 111–112; Тодић, Чанак-Медић, *Манастир Дечани*, 419, сл. 15, 52, 159.

[16] Тодић, Чанак-Медић, *Манастир Дечани*, 25–26, 37, 40, 419 и друге, с литературом.

[17] О иконама на дечанском иконостасу v. Л. Мирковић, *Црквене старине из Дечана, Пећи, Цетиња и Прасквице*, Годишњак Музеја јужне Србије 1 (1937) 97–100; idem, *Иконе манастира Дечана*, Старине Косова и Метохије 2–3 (1963) 11–16; М. Ћоровић-Љубинковић, *Две дечанске иконе Богородице Умиљења*, Старинар 3–4 (1951–1953) 83–87; С. Радојчић, *Српске иконе од XII века до 1459*, Београд 1960, 13–14; V. J. Djurić, *Icônes de Yougoslavie*, Belgrade 1961, 36–39, 102–104; A. Grabar, *Les images de la Vierge de Tendresse. Type iconographique et thème (à propos de deux icônes à Dečani)*, Зограф 6 (1975) 25–30; Бабић, *О живописаном украсу*, 34–35; Шакота, *Дечанска ризница*, 88–89,103–105 (са осталом претходном литературом); Тодић, Чанак-Медић, *Манастир Дечани*, 62–63.

[18] Свети Никола само је понекад сликан до олтарске преграде, искључиво као патрон храма, cf. Бабић, *О живописаном украсу*, 20, 23, 35, 37–38.

[19] О сличности и вези тих фресака са иконама на иконостасу v. Поповић, *Српски владарски гроб*, 110, 183, 185; Тодић, Чанак-Медић, *Манастир Дечани*, 416–419, сл. 338–339, 341–342.

[20] Г. Бабић (*О живописаном украсу*, 13) и М. Хадзидакис (*L'évolution de l'icône aux 11e–13e siècles et la transformation du templon*, in: *Actes du XVe congrès international d'études byzantines. I. Art et archéologie*, Athènes 1979, 339–343, 356–362) доказивали су да су се престоне иконе појавиле у интерколумнијама олтарске преграде још у XI веку; за XII век залажу се К. Валтер [*A new look at the Byzantine sanctuary barrier*, REB 5 (1993) 212–214] и П. Л. Вокотопулос (*Funzioni e tipologia delle icone*, in: *Il viaggio dell'icona dalle origini alla caduta di Bisanzio*, ed. T. Velmans, Milano 2002, 138); XII или XIII век као време појаве тих икона предложила је Т. Велманс (*Rayonnement de l'icône au XIIe et au début du XIIIe siècle*, in: *Actes du XVe congrès international d'études byzantines. I. Art et archéologie*, 402–405), док су В. Н. Лазарев [*Trois fragments d'épistyles peintes et le templon byzantin*, Δελτίον ΧΑΕ 4 (1966) 134–140] и А. Епштајн [*The middle Byzantine sanctuary barrier. Templon or iconostasis?*, Journal of the British Archaeological Association 134 (1981) 1–27, посебно 23–27] закључили да су се иконе у нижем реду иконостаса појавиле тек у XIV веку. И кад је реч о иконостасима у Србији, одавно постоји мишљење да су се престоне иконе на њима појавиле почетком XIV века: С. Радојчић, *Старине Црквеног музеја у Скопљу*, Скопље 1941, 43; М. Ћоровић-Љубинковић, *Средњовековни дуборез у источним областима Југославије*, Београд 1965, 14.

[21] Овде не узимамо у обзир примере с периферије православног света или из провинцијских споменика на којима се појављују нетипичне теме византијског иконостаса, cf. A. Xyngopoulos, *Fresques de style monastique en Grèce*, in: *Πεπραγμένα του Θ΄ Διεθνούς Βυζαντινολογικού Συνεδρίου,* Α΄, Αθήνα 1955, 510–516; Ν. Β. Δρανδάκης , *Έρευνα στη Μάνη*, Πρακτικά της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας (1978) 143, 155; Ν. Β. Δρανδάκης , Σ. Καλοπίση, Μ. Παναγιωτίδη, *Έρευνα στη Μάνη*, Πρακτικά ΑΑΕ (1979) 187; Ν. Β. Δρανδάκης, Μ. Παναγιωτίδη, *Έρευνα στην Επίδαυρο Λιμηρά*, Πρακτικά ΑΑΕ (1982) 68, 421, 427; C. Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et de ses abords*, Paris 1991, 82, 146, 249, 262; T. Velmans, A. Alpago Novello, *Miroir de l'invisible. Peintures murales et architecture de la Géorgie (VIe–XVe s.)*, Paris 1996, 38, 139, 142.

Најранији нама познат пример таквих икона налази се на зиданом иконостасу цркве Евангелистрије у Јеракију, чије се фреске датују у крај XII века,[22] мада би могле бити и из првих деценија наредног столећа. На њему су насликани само допојасни Христос Пантократор и Богородица у типу Одигитрије. За две познате хиландарске иконе из шездесетих година XIII века — Христа Пантократора (који је означен као Спаситељ) и Богородицу Одигитрију — основано се претпоставља да су се налазиле на олтарској прегради старог хиландарског католикона јер су дело истог сликара и некада су вероватно биле истих димензија.[23] У исто време или само мало касније настале су и иконе Богородице Одигитрије и Христа Пантократора у Ватопеду, за које се верује да су биле на иконостасу неког параклиса у манастиру.[24] О престоним иконама на иконостасу Милутиновог католикона манастира Хиландара (око 1320) можемо да говоримо с највише поуздања пошто су сачуване и камена олтарска преграда и иконе. Димензије двеју интерколумнија потпуно се поклапају с димензијама икона Христа Пантократора и Богородице Одигитрије, која је означена као Елеуса. Обе су с допојасним ликовима, а насликао их је исти уметник, због чега су их истраживачи и повезали са иконостасом.[25]

Када је реч о црквама краља Милутина, сачуван је и зидани иконостас у Старом Нагоричину, на којем су 1316/1317. године насликане допојасне представе Богородице с Христом и светог Георгија, патрона храма.[26] У четвртој деценији XIV века настао је зидани иконостас у још једној српској цркви — у Карану код Ужица. На његовој чеоној страни насликана је само икона Богородице Тројеручице.[27] Добро је претпостављено да су и охридске иконе Христа Пантократора и Богородице Психосострије, настале мало пре средине XIV века, биле престоне — можда су се налазиле на олтарској прегради у цркви Свете Софије — јер имају скоро једнаке димензије и вероватно су рад истог сликара.[28] Поменимо, најзад, и то да су и у интерколумнијама иконостаса у манастирској цркви Преображења на Метеорима стајале престоне иконе с попрсним представама Христа Евергета и Богородице с Христом, типа Одигитрије, јер димензије тих икона тачно одговарају мерама између колонета, а датоване су у време између 1387/1388. и 1393. године.[29]

Крајем XIV и почетком XV века, упоредо с појавом нових редова икона на олтарским преградама, дошло је и до значајног повећања броја престоних икона на њима, што се најбоље може пратити на руским примерима. Та појава има несумњиво византијско порекло.[30] Тада су међу престоне иконе укључене и оне Јована Претече, храмовног патрона или празника и друге нарочито поштоване иконе. Том новом типу иконостаса, с већим бројем престоних икона, припадала би друга олтарска преграда у Марковом манастиру, датована у време око 1400. године, која је обухватала пет икона с натписима што су их повезивали са славним или чудотворним иконама.[31] То, наравно, не значи да су одмах били истиснути иконостаси са само двема престоним иконама, о чему, на пример, сведочи иконостас у Зрзу (1421/1422).[32]

На основу овог прегледа сачуваних иконостаса са иконама из времена од касног XII до друге половине XIV века или икона које су им могле припадати — сачињеног без претензија да буде потпун — могу се извести неки поуздани закључци. На иконостасима су се налазиле само две престоне иконе — допојасни Христос и Богородица — осим у Нагоричину, где су насликани Богородица и свети Георгије, и у Белој цркви у Карану, на чијем је иконостасу само стојећа Богородица Тројеручица. Исус Христос увек је сликан као Пантократор, док је Богородица с Христом приказивана као Одигитрија или Елеуса, мада је она, као и Христос, могла имати различите епитете: охридска је на окову названа Психосостријом, а хиландарска из XIV века обележена је као Елеуса. Поред тога што су везиване за славне прототипове, престоне иконе могле су бити оковане или украшене на неки други начин.

Приказивање Христа и Богородице на иконостасима, дакле, има дугу традицију, али се те иконе дуго нису налазиле на самој олтарској прегради, већ око ње, на чеоним странама стубаца или пиластара, где су им се понекад придруживали ликови патрона храма, Јована Претече и, знатно ређе, неког другог светитеља. Таква пракса постојала је до XV века, а понегде и знатно дуже, што показују и српски споменици. Иконе сликане на зиду могле су имати проскинитарни карактер, што је истицано њиховом величином, изгледом, скупоценим материјалом, рељефним или сликаним оквирима, као и избором нарочито поштованих узора.[33] Такав карактер понекад су

[22] Chatzidakis, *L'évolution de l'icône*, 342, pl. XXXVI/5–6; M. Panayotidi, *Les églises de Geraki et de Monemvasie*, in: *XXII corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina*, Ravenna 1975, 337; N. K. Μουτσόπουλος, Γ. Δημητροκάλλης, *Γεράκι. Οι εκκλησίες του οικισμού*, Θεσσαλονίκη 1981, 134–135, *εικ.* 149–150. М. Хадзидакис (*op. cit.*, 342, pl. XXXVII/7–8) ставља у XII–XIII век и зидани иконостас у цркви Светог Георгија у тврђави у Јеракију, на којем су насликане престоне иконе Христа и Богородице, али он сигурно није настао пре средине XIV века, v. Panayotidi, *op. cit.*, 348; И. М. Ђорђевић, *О фреско-иконама код Срба у средњем веку*, ЗЛУМС 14 (1978) 88–89, цртеж 1–2.

[23] Д. Богдановић, В. Ј. Ђурић, Д. Медаковић, *Хиландар*, Београд 1985, 64; С. Петковић, *Иконе манастира Хиландара*, Манастир Хиландар 1997, 24, сл. на стр. 67 и 69. Обе иконе касније су сечене, Богородичина више од Христове.

[24] *Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου. Παράδοση — ιστορία — τέχνη*, τ. Β', Ἅγιον Ὄρος 1996, 364–365, εικ. 310–311 (Ε. Ν. Τσιγαρίδας).

[25] Богдановић, Ђурић, Медаковић, *Хиландар*, 86, сл. 70–71; Б. Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, Београд 1998, 276, 364–365; Петковић, *Иконе манастира Хиландара*, 25. О олтарској прегради у хиландарској цркви v. Ђ. Бошковић, М. Ковачевић, *Манастир Хиландар. Саборна црква — архитектура*, Београд 1992, 35–36, цртеж 14.

[26] Бабић, *О живописаном украсу*, 27–31, цртеж 7; Б. Тодић, *Старо Нагоричино*, Београд 1993, 38, 123, сл. 83–86 (са старијом литературом).

[27] З. Симић, *Иконостас Беле цркве у селу Карану и каранска Богородица Тројеручица*, Старинар 7 (1932) 15–35; A. Grabar, *Deux notes sur l'histoire de l'iconostase d'après des monuments de Yougoslavie*, ЗРВИ 7 (1961) 19–20; Бабић, *О живописаном украсу*, 33, сл. 17, цртеж 10.

[28] Djurić, *Icônes de Yougoslavie*, 26, 93–95, pl. XXVI–XXVII. Иконе имају богате сребрне окове на којима су искуцана и имена њихових приложника — севастократора Исака Дуке Керсака и охридског архиепископа Николе.

[29] G. Subotić, J. Simonopetritis, *L'iconostase et les fresques de la fin du XIV^e siècle dans le monastère de la Transfiguration aux Météores*, in: *Actes du XV^e congrès international d'études byzantines. II. Art et archéologie. Communications 2*, Athènes 1981, 754–757, fig. 1–2.

[30] Cf. Lasareff, *Trois fragments d'épistyles peintes*, 139–143; А. М. Лидов, *Иконостас: итоги и перспективы исследования*, in: *Иконостас. Происхождение — развитие — символика*, 23–24; В. Д. Сарабьянов, *Новгородская алтарная преграда домонгольского периода*, in: *ibid.*, 336–337.

[31] П. Миљковиќ-Пепек, *Непознат тррезор икони*, Скопје 2001, 16–19, т. I–XVII.

[32] Djurić, *Icônes de Yougoslavie*, 30–31, 40–43, 105–106; idem, *Радионица митрополита Јована Зографа*, Зограф 3 (1969) 29–33; Г. Суботић, *Охридска сликарска школа XV века*, Београд 1980, 43–48.

[33] Walter, *The Origins of the Iconostasis*, 260–263; Бабић, *О живописаном украсу*, 14; Velmans, *Rayonnement de l'icône*, 384–386.

преузимале и иконе на олтарској прегради, о чему убедљиво сведоче Нагоричино и Бела црква каранска. Пример из Карана очигледнији је јер је на том иконостасу насликана само славна икона Богородице Тројеручице, којој се молитвено обраћа нека монахиња.[34] О проскинитарној намени двеју икона на иконостасу у Нагоричину говоре не само натписи и то што оне имају насликане подее и осликане полеђине већ и посебно уважавање које им је од почетка указивано. На једној од њих свети Георгије означен је као ὁ Τροπαιοφόρος, а касније му је додат епитет о днасорнтнсь, док су Богородици дописани називи н пелагоннтнса и вьсем любленне госпдние.[35] Избор икона, њихов изглед и оригинални или накнадни епитети који их прате уопште нису случајни, већ су, сасвим извесно, повезани с догађајима око подизања цркве у Нагоричину и с култом једне Богородичине иконе у оближњој Пелагонији.[36] Поштовање тих икона и веру у њихову чудотворну моћ потврдио је и краљ Стефан Дечански, који им се молитвено обратио уочи битке на Велбужду (1330) и касније их богато украсио.[37]

Иконе у интерколумнијама преузимале су традиционални иконостасни програм с Христом, Богородицом, Јованом Претечом и другим светима сликаним око олтарске преграде. То се десило и у Дечанима, где су иконе на иконостасу и фреске око њега настале истовремено: Христос, Богородица и још две иконе нашле су се на самој олтарској прегради, због чега су те представе изостале на околним ступцима. Уместо њих, у програм предолтарског простора укључени су други светитељи с јасном посредничком улогом. Стога би се могло закључити да Дечани представљају особено решење, али не и сасвим ново. У интерколумнијама њиховог иконостаса појавиле су се први пут четири престоне иконе: поред Христа и Богородице, већ устаљених на византијским олтарским преградама, у њима су се нашле и иконе Јована Претече и светог Николе. Њихова појава на том месту може се објашњавати дотадашњим развојем иконостасног програма, у којем је била наглашена тема општег заступништва, било Деизисом на епистилима византијских преграда, било сликама око иконостаса, као и обичајем постављања проскинитарних икона на саму преграду, као у Нагоричину и Карану, што је, у суштини, био одраз локалне праксе и личне побожности. Кључни моменат за појаву икона на иконостасу у Дечанима било је преношење моштију краља Стефана Дечанског пред олтар. Изнад кивота били су насликани Стефанов портрет и, преко пута, свети Никола и Стефан Првомученик; та молитвена и заступничка тема добила је идејно средиште на олтарској прегради с Христом Пантократором у средини, Богородицом и Јованом Претечом око њега и светим Николом изнад самог кивота. Такав лично обојен програм на дечанском иконостасу и на фрескама у предолтарском простору са Стефановим моштима остаће — као целина — јединствена појава у византијској и српској уметности, па их једино у том склопу и треба тумачити.

Иконостас из XVI века

Сликани програм дечанског предолтарског простора и иконостаса изведен око 1343. године остао је неизмењен до друге половине XVI века. У међувремену су се десиле важне промене у култу светог Стефана Дечанског. Неопходне богослужбене саставе — опширно и пролошко житије и службу — написао му је око 1400. године Григорије Цамблак, а Дечански је у њима прослављан као „великомученик међу царевима“. Отада ће то бити најважнија одредница његовог култа, одредница која ће наћи широк одјек у књижевности и уметности каснијих времена.[38] Она није заобишла ни жижу Стефановог култа, кивот с моштима светитеља и околне фреске и иконе у Дечанима. Пошто су одражавале стање „прелазног раздобља“ култа из средине XIV века, оне нису одговарале новом статусу светог Стефана Дечанског. Њему више нису били потребни посредници — сада је он посредовао за друге. Зограф Лонгин му се, на пример, године 1577. обраћа као Христовом божаственом великомученику који стоји пред престолом тросјајне Светлости и моли га да посредује за њега пред Христом владиком.[39] Неколико година раније (1572/1573) Лонгин му је ређао овакве похвале: Стефан је украс мученика, своје цркве и српске земље, он је стена и утврђење Дечана, помоћник и похвала српска, осим њега људи немају другог заступника, њему се обраћају у невољама и од њега очекују спасење.[40] Стефан Дечански у свему се изједначио са светим Николом, па им зато 1596. године Лонгин плете заједничке похвалне и молбене стихове, наглашено лично обојене: „Радујте се, Стефане и Николају, јер божаственим промислом и вашим посредовањем да живопишем ликове светих колико могу научих; радујте се, ви добри и свети моји велики заступници, јер свештене вам ликове много пута руком својом са чудесима вашим насликах.“[41]

Одговарајућу житијну икону свети Стефан Дечански добио је 1577. године (сл. 4), свакако по жељи манастирског братства, а бесплатно ју је насликао зограф Лонгин[42] — на њој се Стефан прослављао као узоран свети краљ и велики мученик. Она је била не само изузетно уметничко остварење већ и право хагиографско сликарско дело, настало на основу Цамблакових богослужбених састава посвећених светом Стефану, а на њој су и исписани делови тих текстова. Војислав Ј. Ђурић добро је претпоставио да је ова велика икона (150 × 93 cm) била постављена изнад кивота с моштима светог краља, али се није упуштао у то где се тачно налазила.[43] Ако се узму у об-

---

[34] Cf. n. 27.

[35] Grabar, *Deux notes*, 17–21; Бабић, *О живописаном украсу*, 27–30; Тодић, *Старо Нагоричино*, 29, 123, цртеж 5 и 6.

[36] *Ibid.*; v. и Н. Беляев, *Образ Божьей Матери Пелагонитисы*, Byzantinoslavica 2 (1930) 1–27; В. Ј. Ђурић, *Три догађаја у српској држави XIV века и њихов одјек у сликарству*, ЗЛУМС 4 (1968) 68–76.

[37] Ђорђевић, *О фреско-иконама*, 86–87; idem, *Две молитве краља Стефана Дечанског пре битке на Велбужду и њихов одјек у уметности*, ЗЛУМС 15 (1979) 136–140.

[38] Поповић, *Под окриљем светости*, 162–179.

[39] Мирковић, *Црквене старине из Дечана*, 103–104; idem, *Иконе манастира Дечана*, 17–19; Шакота, *Дечанска ризница*, 110; В. Ј. Ђурић, *Икона светог краља Стефана Дечанског*, Београд 1985, 12.

[40] Б. Јовановић-Стипчевић, *Служба Акатисту Стефана Дечанског Лонгина Зографа*, Археографски прилози 12 (1990) 109–110, 112, 117–119, 122, 124–125.

[41] М. Шакота, *Акатист првомученику Стефану од иконописца Лонгина*, Старине Косова и Метохије 2–3 (1963) 217; *Србљак — службе, канони, акатисти*, књ. 3 (приредио Ђ. Трифуновић, превео Д. Богдановић), Београд 1970, 479–481.

[42] Шакота, *Дечанска ризница*, 110–112 (са целокупном претходном литературом); Ђурић, *Икона светог краља Стефана Дечанског*; Тодић, Чанак-Медић, *Манастир Дечани*, 40–43, 69–73.

[43] Ђурић, *Икона светог краља Стефана Дечанског*, 29 и n. 41, где су наведени и други, углавном руски примери постављања слика светих изнад њихових кивота. О вези светих моштију и слика v. и A. Grabar, *Le trône des martyrs*, CA 6 (1952) 31–41; K. Weitzmann, *Icon Programs of the 12th and 13th Centuries at Sinai*, Δελτίον ΧΑΕ 12 (1984) 95–97; Ćurčić, *Proskynetaria Icons*, 134–160.

зир димензије иконе и чињеница да је она настала на врхунцу развоја Стефановог култа, треба претпоставити да је била постављена на стубац до кивота и да је заклонила краљев портрет из XIV века.[44] Подсећамо на то да је на фресци Стефан био приказан као ктитор који са страхом „гледа" своје пропадљиво тело и моли Сведржитеља да се смилује на њега. Та слика није одговарала новом светачком статусу Стефана Дечанског — као светитељ он је био удостојен да с другим богоизабраним светима предстоји Богу, да пред њим посредује за свој манастир и за све оне који му с вером прилазе. А Лонгинова икона баш је то изражавала и несумњиво је имала проскинитарну намену.[45] Пошто је икона нешто ужа и краћа од портрета Дечанског на фресци, верујемо да се налазила на некој дрвеној конструкцији, можда у виду плитког балдахина. Поставку светих Стефанових моштију у предолтарском простору допуњавали су кандило, које је сигурно висило пред иконом, две велике свеће постављене испред кивота[46] и скупоцени покрови на њему.[47]

Заклањање портрета краља Стефана Дечанског на фресци и његова замена житијном иконом 1577. године представљали су почетак одступања од првобитног програмског концепта надгробне целине дечанског предолтарског простора, у суштини посредничког. Вероватно су и иконе на олтарској прегради као део те целине постале неодговарајуће јер већ прослављеном дечанском светитељу више нису били потребни посредници пред Богом, оличени у светом Николи, Богородици и Јовану Претечи око Христа. Другачије је тешко објаснити замену њихових икона, јер су све биле одлично очуване, осим можда већ тада оштећене Христове иконе, која се лако могла поправити или заменити новом.[48]

На иконостас су, изгледа, прво биле постављене нове царске двери. Оне нису датоване, али се, по префињеном дуборезу, најсроднијем Антонијевим пећким дверима, сматра да потичу из шездесетих или седамдесетих година XVI века. На њима је зограф Лонгин насликао уобичајену тему Благовести.[49] Вероватно око 1590. године уклоњене су старе иконе из интерколумнија и на олтарску преграду постављене су иконе Христа Пантократора (сл. 6) и Богородице Елеусе (сл. 5). Иконе су биле великих димензија (приближно 170 × 120 cm), свакако да би заклониле по два поља на каменом иконостасу. Могуће је да су се налазиле на неком дрвеном носачу. И њих је насликао Лонгин,[50] онако како је и другде сликао престоне иконе Христа и Богородице и како су оне често изгледале у XVI веку. Христос је приказан на престолу, окружен апостолима са стране, док је Богородица с Христом такође на престолу, а око ње су насликани пророци с развијеним свицима и Богородичиним праобразима.

Сећање на старије иконе у интерколумнијама и на везу која је спајала икону светог Николе с моштима и портретом Стефана Дечанског није сасвим избледело после уклањања икона из XIV века са иконостаса. Изгледа у исто време кад је сликао нове престоне иконе Лонгин је на полеђини својих царских двери насликао светог Николу и светог Стефана Дечанског, што је био јединствен пример у старој српској уметности.[51] За разлику од њихових слика из XIV века, на тој икони они су приказани у истим ставовима и изједначени у светости. На повезаност Дечанског са светим Николом, коју су истицали и богослужбени састави и многобројне слике, присутни у храму подсећали су се када би се двери раскрилиле и када би се пред њима показала двојица светих, један наспрам другог.

Тема заступништва, која је на иконостасу из XIV века била подређена краљу Стефану Дечанском, добила је у XVI веку општији карактер. Наиме, изнад нових престоних икона постављен је проширени Деизис, састављен од три дуборезбарене плоче (сл. 7). Он је нешто дужи од старе камене преграде, али му се димензије (475,5 cm) тачно поклапају са ширином предолтарског простора, што значи да је нови иконостас био померен мало унапред у односу на старију преграду. Проширени Деизис није датован, па се само претпоставља да је настао после престоних икона, а пре подизања великог крста (1593/1594), мада пример Мораче — на чији су иконостас прво постављене престоне иконе, затим крст и на крају проширени Деизис[52] — показује да је тако могло бити и у Дечанима. Сигурно је само то да га нису извели уметници који су резали и сликали велики дечански крст.[53] Његов дуборез сасвим је различит од крста, а особен изглед дају му хоризонтални фризови слепих аркадица и крупне трочлане аркаде неједнаког облика, ослоњене на тордиране стубиће око поља с насликаним ликовима Христа, Богородице, Јована Претече и дванаесторице апостола. На иконама се пак уочава спој класицистички дотераних физиономија и плебејских ликова, због чега се сматра да су оне рад двојице сликара.

Проширени Деизис, иначе, био је један од најранијих делова клесаног и сликаног програма византијских олтарских преграда, постављан на њихове архитраве или епистиле.[54] Занимљиво је, међутим, то што се он

---

[44] На везу портрета и иконе упућују и њихови натписи. Дечански је на фресци означен као с҃ты кра(ль) б҃гмь просвѣщеныи стефань ѹрош(ь) г҃. хти(то)рь ст҃(аго) (х)рама (сег)о, а на икони као с҃тыи краль стефан оурошь г҃. На млађем натпису очигледно је изостављено само оно што није одговарало светачком карактеру иконе (то да је Стефанова власт добијена од Бога и да је он ктитор Дечана).

[45] О томе сведочи и сребрни оков који се може видети на најстаријој фотографији иконе: Мирковић, *Црквене старине из Дечана*, сл. 3.

[46] О тим свећама, које су у XIX веку затечене око првобитног гроба Стефана Дечанског у западном делу наоса, v. Шакота, *Дечанска ризница*, 300, сл. 12; eadem, *Једна мало позната старина из Дечана — крст старца Нестора*, Саопштења 14 (1982) 59, n. 87 (ту су свеће датоване у средину XVI века); Тодић, Чанак-Медић, *Манастир Дечани*, 49, 241. Да је постављање таквих свећа испред кивота био раширен обичај, показује свећњак с великом свећом испред кивота с моштима светог Сергија Радоњешког у Тројице-Сергијевој лаври, cf. Ćurčić, *Proskynetaria Icons*, Fig. 18.

[47] Старији покрови нису сачувани; они који још постоје у манастиру потичу из XIX века, v. Шакота, *Дечанска ризница*, 271–272.

[48] У размишљањима о разлозима замене икона на дечанском иконостасу не би требало занемарити ни чињеницу да су крајем XVI века почели да се подижу високи иконостаси не само у новим већ и у старим храмовима: вероватно у Грачаници, у Светом Николи у Великој Хочи (1577) и у Морачи (1599–1617), али у њима, за разлику од Дечана, тада више није било старих икона на олтарским преградама.

[49] Ђоровић-Љубинковић, *Средњовековни дуборез*, 94; Шакота, *Дечанска ризница*, 97, 116, сл. 31. О очишћеним дверима и њиховом сликару v. Р. Д. Петровић, *Потпис и криптограм зографа Лонгина на дечанским царским дверима*, Гласник Друштва конзерватора Србије 18 (1994) 115–116.

[50] Мирковић, *Црквене старине из Дечана*, 111; idem, *Иконе манастира Дечана*, 22–24; Д. Милошевић, *Уметност у средњовековној Србији од XII до XVII века*, Београд 1980, 22; Шакота, *Дечанска ризница*, 95, 113–114, т. VI–VII.

[51] Шакота, *Дечанска ризница*, 116–117, сл. 38.

[52] С. Петковић, *Морача*, Београд 1986, 57–64.

[53] О резбарији и сликарству проширеног Деизиса v. Мирковић, *Иконе манастира Дечана*, 24–26; Ђоровић-Љубинковић, *Средњовековни дуборез*, 97–98; Шакота, *Дечанска ризница*, 96, 115, т. IX, сл. 27.

[54] Lasareff, *Trois fragments d'épistyles peintes*, 117–143; Μ. Χατζηδάκης, *Εικόνες επιστυλίου από το Άγιον Όρος*, Δελτίον ΧΑΕ 4 (1964–



Сл. 4. Житијна икона светог Стефана Дечанског, рад зографа Лонгина, 1577
Fig. 4. Painter Longin, Vita icon of St. Stefan Dečanski, 1577



Сл. 5. Престона икона Богородице с Христом и пророцима, рад зографа Лонгина, око 1590
Fig. 5. Painter Longin, Despotic icon of the Virgin with Christ Child and prophets, ca. 1590

доста касно појавио на српским иконостасима, изгледа први пут у Хиландару (око 1360),[55] а спорадично се сретао у XV (Զрзе, београдска Саборна црква)[56] и XVI веку (Крушедол, Поблаће, Грачаница, Ломница, можда и Карпино).[57] Од поменутих се дечански проширени Деизис разликује по томе што су сви његови ликови насликани допојасно и што се налазе у дуборезним оквирима.

Најлепши део иконостаса, и у погледу резбарије и у погледу слика на њему, представља велики крст из 1593/1594. године.[58] Он је уједно и један од најранијих иконостасних крстова у српској уметности. Само годину-две пре њега (1592) израђен је сличан крст у манастиру Светих арханђела у Кучевишту код Скопља, а одмах затим настали су крстови у Пећи (1594) и манастиру Црној реци (1601), и вероватно су сви били дела исте дуборезачке радионице.[59] Слични крстови у знатно већем броју били су подизани у XVII веку. У науци је тек последњих година расветљен пут доласка таквих крстова у Србију: он је водио из Италије у православне области под латинском влашћу, одакле они око средине XVI века стижу на Свету гору, у другој половини тог столећа у Епир, северну Грчку и Охридску архиепископију, а одатле на подручје Пећке патријаршије.[60] Захваљујући одличним домаћим дрворезбарима и сликарима, у српским црквама и манастирима настали су неки од најлепших примера великих крстова на иконостасима.

Дечански крст (сл. 8), висок преко четири метра, почива на широком подножју које оперважују сучељени

1965) 377–403; idem, *L'évolution de l'icône*, 343–352; Бабић, *О живописаном украсу*, 8–12; C. Mango, *On the History of the Templon and the Martyrion of St. Artemios at Constantinople*, Зограф 10 (1979) 40–43; Walter, *A New Look at the Byzantine Sanctuary Barrier*, 210–212; О. Е. Этингоф, *Византийские иконы VI — первой половины XIII века в России*, Москва 2005, 480–492.

[55] V. J. Djurić, *Über den „Čin" von Chilandar*, BZ 53 (1960) 333–351.

[56] Ћоровић-Љубинковић, *Средњовековни дуборез*, 19; Djurić, *Icônes de Yougoslavie*, 40.

[57] Djurić, *Icônes de Yougoslavie*, 63–64, 124–125; А. Скловран, *Лонгинове иконе и фреске у манастиру Ломници*, Наше старине 9 (1964) 35–36; Z. Rasolkoska-Nikolovska, *L'iconostas du monastère de Karpino*, in: *Actes du XV^e congrès international d'études byzantines. II. Art et archéologie. Communications 2*, 674–675; Р. Станић, *Зидани иконостас цркве арханђела Михаила у Поблаћу код Прибоја*, ЗЛУМС 19 (1983) 38–114.

[58] О њему је доста писано, а овде наводимо само неколико значајнијих радова: Мирковић, *Црквене старине из Дечана*, 26–27; idem, *Иконе манастира Дечана*, 26–27; Ћоровић-Љубинковић, *Средњовековни дуборез*, 94–96; Шакота, *Дечанска ризница*, 96–97, 115–116, т. XII, сл. 29–30; Тодић, Чанак-Медић, *Манастир Дечани*, 76–77, сл. 71–73.

[59] Ћоровић-Љубинковић, *Средњовековни дуборез*, 94–99; Р. Станић, *Иконостас манастира Црне Реке*, ЗЛУМС 14 (1978) 236–239; В. J. Ђурић, С. Ћирковић, В. Кораћ, *Пећка патријаршија*, Београд 1990, 270–276, сл. 18 (даље: Ђурић, *Пећка патријаршија*); А. Серафимова, *Прилог проучавању иконостасних крстова на Балкану*, in: *Манастир Црна ријека и свети Петар Коришки*, ed. Д. Бојовић, Приштина–Београд 1998, 152–158, сл. 1–6. Могуће је да је велики крст над иконостасом постојао и у Милешеви већ 1581. године (Ћоровић-Љубинковић, *op. cit.*, 61).

[60] Добар преглед споменика у вези са оваквим развојним путем великих крстова доноси М. Καζανάκη-Λάππα, *Ο ξυλόγλυπτος σταυρός της Ευαγγελιστρίας του Λιβόρνου (1643) και οι σταυροί επιστυλίου στα*



Сл. 6. Престона икона Христа Пантократора са апостолима, рад зографа Лонгина, око 1590
Fig. 6. Painter Longin, Despotic icon of Christ Pantokrator with apostles, ca. 1590



Сл. 7. Деизис с апостолима, детаљ, крај XVI века
Fig. 7. Deeisis with apostles, a detail, end of sixteenth century

делфини са чијих се репова издижу две издвојене иконе. Кракови крста завршавају се звездастим пољима, а окружују их раскошни и симетрично распоређени резбарени украси с мотивима крина и „дуплог крина", палмете и шишарке. Стилизоване делфине прати издужено палмино лишће, а осликана поља, осим издвојених икона, опточена су низовима зрнаца. Сви ти резбарени украси позлаћени су и на пажљиво одабраним местима обојени у плаво и црвено. Четири цвета на укрсници одају домаћег дуборесца, а његово надахнуће Дечанима откривају орнаменти око крста и бочних икона, који понављају клесане мотиве са архитрава дечанске олтарске преграде из XIV века.[61] Разиграној, прозрачној и беспрекорно изведеној дуборезној структури крста савршено је прилагођен сликани украс.

На крсту је насликан распети Христос, на завршецима кракова симболи јеванђелиста, на бочним издвојеним иконама фигуре Богородице и Јована Богослова (сл. 10), а на подножју крста Оплакивање Христово (сл. 9). Насликао их је неки добар и веома искусан сликар. Ликови и инкарнат изведени су густим, засићеним преливима зелене, маслинасте и плаве боје са црвеним и смеђим акцентима. Класично замишљено Оплакивање сложено је од савршено распоређених учесника драме, окупљених око мртвог Христа и покренутих према Богородици, која љуби сина. Сликар је на крсту с највећом пажњом обрадио сваку појединост, од композиције и цртежа, преко верно приказаног обнаженог Христовог тела и готово портретски насликаних ликова, до нимбова украшених низовима тачкица у виду лозице, палмете и ружиних пупољака.

Неколико натписа изведених бојом даје податке о томе када је, чијим залагањем и о чијем трошку био подигнут дечански крст.[62] Из њих се сазнаје да је крст саграђен „у тешка и прискрбна времена", 7102. године (између 1. септембра 1593. и 31. августа 1594), при патријарху пећком Јовану и трудом дечанског игумана с братијом. Начелник читавог посла био је призренски митрополит Михаило, што значи да је он био иницијатор и организатор посла и да је нашао ктиторе и приложнике, а вероватно и уметнике. Посебним натписима издвојена су двојица приложника икона Богородице и Јована Богослова око крста — неки Андрејица из Призрена и Матеј Грујин са својима, који је сносио сав трошак израде друге поменуте иконе.

Претпоставка о сликару крста

Једино што је остало непознато јесте то ко је изрезао и насликао ово у сваком погледу изузетно уметничко дело, пошто је с правом одбачена почетна претпоставка о томе да је слике на крсту урадио зограф Лонгин.[63] Чини се да се то питање, бар што се сликара тиче, може решити захваљујући једном податку из *Поменика манастира Дечана* (Дечани 109).[64] Поменик је настао 7103. године (између 1. септембра 1594. и 31. августа 1595), дакле у исто време кад је сликан велики крст на иконостасу, а можда и исте године. Ту веома лепу књигу исписао је и украсио познати преписивач Димитрије Даскал из Јањева,[65] који је у њој насликао неколико финих застава

κρητικά τέμπλα, in: *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, 1, Αθήνα 1991, 219–236, посебно 226–233; и М. М. Машниќ, *Иконостасот од оречкиот манастир Свети Никола*, in: *Тематски зборник на трудови 1 (икони, иконопис, иконостас, иконографија)*, Скопје 1996, 29–45, посебно 40–44.

[61] Ђоровић-Љубинковић, *Средњовековни дуборез*, 96.

[62] Натписе на крсту објавили су Мирковић, *Црквене старине из Дечана*, 110, и, потпуније, Шакота, *Дечанска ризница*, 116.

[63] Такву претпоставку заступао је Мирковић, *Црквене старине из Дечана*, 110; idem, *Иконе манастира Дечана*, 26. Усамљена и недоказана стоји и претпоставка С. Радојчића (*Мајстори старог српског сликарства*, Београд 1955, 77) о томе да је крст насликао Нектарије из Велеса.

[64] О овом поменику v. *Опис ћирилских рукописних књига манастира Високи Дечани* (приредила Н. Р. Синдик), Београд 2011, 451–455 (с непотпуном библиографијом).

[65] Податке о њему сабрао је Г. Суботић, *Натпис у Моливоклисији*, ЗРВИ 41 (2004) 516–517.



Сл. 8. Велики крст на иконостасу, 1593/1594
Fig. 8. The large cross at the top of the templon, 1593/1594



Сл. 9. Оплакивање Христово, детаљ Великог крста, вероватно рад зографа Андреје, 1593/1594
Fig. 9. Lamentation, from the cross at the top of the templon, probably by painter Andreja, 1593/1594

и обојеним и златним словима написао уводни текст и заглавља рубрика; у рубрике је уписао прва имена приложника и оних што су на неки начин били заслужни за манастир Дечане. За нас је посебно занимљив одељак *Помен благочастивих хришћана и свих бољара*, који почиње на 77. листу. Ту је Димитрије на првом месту записао своје име, а затим имена осталих житеља Јањева, почињући с неким Матејем. О томе да су све то биле личности познате писару Димитрију сведоче његове маргиналне белешке: Нина је Марков деда, Матеј мајстор Дмитров, Комлен Марков отац, Пеја хартофилакс. Мало после њих писар је на шеснаестом месту уписао андрею и ѳωмꙋ и поред тих имена додао: ꙁографь и снь егω ѳωм(а).[66]

Појава имена једног сликара и његовог сина у поменику могла би да представља само помен обичних дечанских приложника, али то и не мора бити тако. Тешко да је сликарево име случајно записано у манастирски поменик у исто време кад је у Дечанима сликан крст за иконостас, посебно због тога што знамо да у манастиру тада нису извођени други сликарски радови, а то дозвољава да се име зографа Андреје доведе у везу са сликањем иконостасног крста.

Наша претпоставка добија на тежини кад се зна да је у српској уметности друге половине XVI века заиста постојао сликар Андреја, који се знатно раније (1565) потписао на фресци светог Димитрија у припрати Пећке патријаршије: рꙋка многогрѣ(шна)го андрее иꙁографа.[67] Пошто се од чланова веће групе живописаца која је осликала пећку припрату — међу којима је поуздано био и Лонгин — потписао само Андреја, превладало је уверење да је он био предводник те сликарске скупине.[68] Андреја и Лонгин затим су сликали фреске у наосу цркве манастира Бање у Дабру (пре 1568), у Богородичиној цркви у Студеници (1568), у припрати Грачанице (1570), припрати Бање (1573/1574) и у непознато време нове зидне слике у цркви манастира Милешеве.[69] И док се Лонгинова делатност, захваљујући његовим сачуваним и често потписаним сликарским и књижевним делима, као и на основу других података, може пратити све до првих деценија XVII века, Андреји се после 1575. године губи сваки траг, да би се, како изгледа, он појавио тек 1593/1594. у Дечанима и одмах затим опет у Пећи, где је насликао Христа на великом крсту иконостаса.[70]

Радећи бар једну деценију заједно, Андреја и Лонгин у великој су мери ујედначили начин рада, што се могло приметити већ на фрескама у Пећи 1565. године. Одавно је, међутим, запажено да су Андреју у пећкој припрати издвајали брижљивије сликање инкарната, подробније описивање одеће и с већом пажњом насликана архитектура.[71] Да бисмо што боље уочили особине Андрејиног сликарства у Пећи, обратићемо пажњу пре свега на лик светог Димитрија, на чијем се штиту сликар потписао, и на околне фреске, које су, без сумње, његова дела. Малу тешкоћу у анализи представља то што је знатан број тих зидних слика изгубио првобитне

[66] Није искључено да су и зограф Андреја и његов син Тома били житељи Јањева, мада такве ознаке нема ни поред њихових имена, али ни поред имена наведених у поменику непосредно пре и после њихових.

[67] С. Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557–1614*, Нови Сад 1965, 120 (с калком потписа), сл. 10; Ђурић, *Пећка патријаршија*, сл. 176.

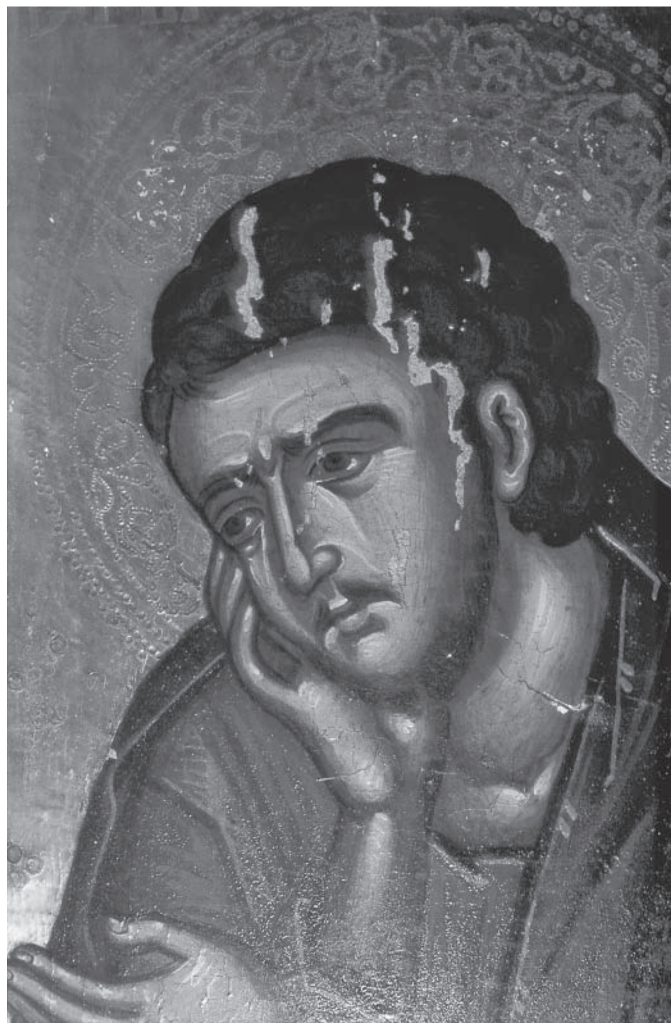
[68] Петковић, *Зидно сликарство*, 120; idem, *О фрескама XVI века из припрате Пећке патријаршије и њиховим сликарима*, Саопштења 16 (1984) 60.

[69] Петковић, *Зидно сликарство*, 119–131, 135–137; Г. Бабић, В. Кораћ, С. Ћирковић, *Студеница*, Београд 1986, 156–168 (даље: Бабић, *Студеница*); С. Петковић, *Милешевске фреске из XVI века*, Саопштења 27–28 (1995–1996) 123–129; С. Пејић, *Манастир Свети Никола Дабарски*, Београд 2009, 140–182, 234–273.

[70] Ђурић, *Пећка патријаршија*, 275–276.

[71] Петковић, *Зидно сликарство*, 120–121; idem, *О фрескама XVI века из припрате Пећке патријаршије*, 61.

хроматске вредности. Одмах се, међутим, види да су свети Димитрије, двојица ратника до њега и попрсја светих мученика изнад њих, као и апостоли Тома и Филип на суседним ступцима, насликани на исти начин: светитељи имају овална, широко осветљена лица са означеним подбратком, затим детаљно нацртане очи с продуженим линијицама у угловима, мала уста и лептирасту сенку испод њих, а у завршном обликовању лица важну улогу имају кратки бели потези четкицом.[72] Слично насликане ликове налазимо и другде у пећкој припрати, нарочито на сјајним и добро сачуваним попрсјима светитеља на потрбушјима лукова. Андрејину руку лако препознајемо и у наосу Бање, посебно на боље очуваним ликовима старозаветних праотаца и светих ратника,[73] али запажамо да му је ту колорит постао живљи, а моделовање богатије, са све више зелене боје. Дотеранији начин Андрејиног сликања гушћим бојама појачаног хроматског интензитета наставио се у западном травеју наоса и у припрати Студенице, мада су се на фрескама и даље чувале његове препознатљиве физиономије, понегде и детаљан описни цртеж, као на ктиторској композицији и на фрескама око ње, на попрсју светог Јована на западном зиду или на Страшном суду у припрати.[74] Узлазна линија Андрејиног сликарства достигла је врхунац у Грачаници, где му се могу приписати фреске у западном делу и на северном зиду припрате. На њима је постао још изразитији Андрејин осећај за префињено слагање боја и донекле пригушен колорит, пластично обликовање фигуре исказано је у пуној мери, а цртеж је постао сигурнији и ближи класицизму XIV века.[75]



Сл. 10. Свети Јован Богослов, детаљ Великог крста, вероватно рад зографа Андреје, 1593/1594
Fig. 10. St. John Theologos, from the cross at the top of the templon, probably by painter Andreja, 1593/1594

Шта је било са Андрејом после Грачанице и припрате у Бањи — није познато. Због тог прекида наших знања о сликару повезивање великог дечанског крста с његовим именом може изгледати неочекивано и мало вероватно. Непознавање његових радова из последње две деценије јесте велика препрека, али не и несавладива. Мислимо да је већа тешкоћа у томе што нам није познато ниједно Андрејино иконописно дело, а рад у фресци и рад у темпери неминовно су подразумевали одређене међусобне разлике, што дечански крст још више удаљава од Андрејиних зидних слика. Не може се, међутим, занемарити неспорна чињеница да је велики крст у Дечанима остварење доброг и искусног сликара, какав је код Срба у другој половини XVI века, поред Лонгина, једини био Андреја. Његов изванредан и класицизму наклоњен цртеж који се појављује на фрескама у пуној се мери испољава и на дечанском крсту, посебно на призору Христовог оплакивања. Андрејино стално обогаћивање палете, што смо запазили на његовим фрескама, претворило се на крсту — како је једном речено — „у светковину светлих и јаких боја и финог калиграфског исцртавања детаља“.[76] Пластично обликовање фигура и ликова постало је још јаче и уверљивије. То је сигурно олакшала и техника темпере, која је омогућила слободан потез и слагање густих слојева боје, окера поред зелене у инкарнату и црвених мрља на јагодицама. С друге стране, Андреја је и после двадесет година сачувао неке препознатљиве одлике свог начина рада. Благо заокругљена, овална лица — каква на крсту имају Богородица и апостол Јован — Андреја је сликао још од припрате Пећке патријаршије; два тачкаста испуста или двострука петља на рубовима одеће који се срећу на крсту такође су познати још од Пећи;[77] сликање драперија са обиљем светлости што се угласто ломи јасно одаје искуство мајстора који познаје зидне слике, а низови тачкица ради стварања илузије пресијавања познати су с ранијих Андрејиних фресака; извијене дебеле обрве и сечење чела и лица закривљеним линијама сретали смо код њега и раније; најзад, препознатљиво Андрејино обележје, као и обележје осталих пећких сликара — округло камење у пејзажу, којем се понекад додају струкови траве[78] — појавило се на падинама Голготе и на пећком и на дечанском крсту.[79]

Наравно, ни разлике између Андрејиних ранијих фресака и икона на дечанском крсту нису мале и оне показују да је његово сликарство у целини постало зрелије, дотераније и колористички богатије. У њему су се појавили детаљи каквих раније није било, као што су светао ореол с плавичастим крстом око Христове главе, украшени нимбови светитеља и исписивање имена у њима или на одећи приказаних личности у Оплакивању. Такве

[72] Петковић, *Зидно сликарство*, сл. 8–10; Ђурић, *Пећка патријаршија*, сл. 175–176.

[73] Пејић, *Манастир Свети Никола Дабарски*, 157–158, сл. 105–107; v. и Петковић, *Зидно сликарство*, 128, сл. 46–47.

[74] Петковић, *Зидно сликарство*, 123–124, сл. 26–27; Бабић, *Студеница*, сл. 1, 128; *Манастир Студеница*, ed. М. Малетић, Београд 1986, 166–167, сл. 122–124 (Б. Тодић).

[75] Петковић, *Зидно сликарство*, 125–126, сл. 39, 41.

[76] Милошевић, *Уметност у средњовековној Србији*, 22.

[77] Петковић, *Зидно сликарство*, 123.

[78] *Ibid*., 120, 123.

[79] Ћоровић-Љубинковић, *Средњовековни дуборез*, 95.

промене не можемо објаснити без познавања Андрејиних радова из година које деле његове фреске од икона на дечанском крсту. Могућу недоумицу у вези с тим што је сликар радио пуних тридесет година отклања његов савременик и сарадник Лонгин, који је сликао бар до 1596. године, а поживео је још две деценије после тога. На последњим Лонгиновим иконама запажају се хладноћа, рутина, очигледан замор и потпуно тонски начин рада — да на њима нема потписа, тешко да бисмо их сматрали његовим делима. На Андрејином крсту готово све је обрнуто: задржан је искусан цртеж, појачано је осећање за пластичан и класицистички израз, а раскошне боје блеснуле су у пуном сјају. Андреја као сликар очигледно није био заборављен и био је и даље цењен међу високим представницима цркве. Одмах после дечанског братства и призренског митрополита, године 1594. запослио га је и патријарх Јован да на великом крсту у Пећи наслика Христа, можда и Деизис, док је иконе Богородице и Јована урадио неки његов много слабији помоћник.[80] После те године Андреја нестаје из историје српске уметности.

Циљ овог истраживања било је објашњавање развоја иконостаса у средњем броду дечанске цркве, као и променâ које су се на њему збивале током неколико векова. Пошло се од чињенице да је првобитна камена олтарска преграда била без икона, са интерколумнијама покривеним завесама. Њихова замена иконама била је повезана с преношењем моштију краља Стефана Уроша Трећег (Дечанског), првог ктитора манастира, пред иконостас 1343. године, што је изазвало и друге промене у предолтарском простору цркве. Изнад кивота са Стефановим моштима насликан је краљев портрет, а с друге стране иконостаса приказани су његови свети заштитници Никола и Стефан Првомученик. Христос и Богородица, до тада обавезно сликани око олтарске преграде у српским храмовима, као и Јован Претеча, представљан понекад с њима, померени су јужније и приказани у оквиру иконографски сложеног Деизиса. Традиционална заступничка тема остварена је у Дечанима на иконама у интерколумнијама преграде. Поред Христа Пантократора, Богородице Елеусе и Јована Претече, међу њима се нашла и икона светог Николе, постављена изнад кивота с моштима краља Стефана. На тај начин укупно уређење предолтарског простора и иконостаса одражавало је почетно или прелазно раздобље Стефановог светитељског прослављања.

Пошто је током XV века Стефан Дечански добио потпун светачки култ, постепено ширен изван матичног манастира и нарочито истицан после обнове Пећке патријаршије (1557), у склопу њеног свеобухватног прослављања националних и локалних светитеља, сликани посредничко-заступнички програм око Стефанових моштију постао је неприкладан његовом новом светачком статусу. Зато је 1577. године његов ктиторски портрет на зиду, с молбеним обраћањем Христу, заклоњен Лонгиновом житијном иконом, која је светог краља прослављала као „великомученика међу царевима“. Затим су — претпостављамо око 1590 — иконе из XIV века уклоњене са иконостаса, а испред његових интерколумнија постављене су велике иконе Христа Пантократора и Богородице с Христом, које су такође биле Лонгинови радови. Вероватно је тада тај сликар на полеђини царских двери насликао светог Николу и Стефана Дечанског, чиме је истакнута њихова повезаност, која је постојала и на старом иконостасу, али је на царским дверима приказан другачији однос двојице светитеља. Изнад нових престоних икона у непознато време постављен је проширени Деизис, а 1593/1594. на врх велики крст, изузетно дрворезбарско и сликарско дело. Претпоставили смо да је његов сликар био познати зограф Андреја, један од главних сликара фресака у пећкој припрати (1565) и аутор дела сликаног крста у Пећи (1594). Иконостас с краја XVI века добио је, дакле, сасвим другачији изглед од оног који је имала првобитна преграда између олтара и наоса. Обликом је био потпуно саображен олтарским преградама какве су у XVI и XVII веку подизане у православним и српским храмовима. Око стварања нове иконостасне целине, која је настајала дуже од једне деценије, трудили су се дечанско братство и неколико његових игумана, призренски митрополит Михаило и већи број приложника. Снажан уметнички печат утиснули су му двојица одличних дрворезбара и неколико сликара, пре свега зограф Лонгин и вероватно Андреја.

Тај пажљиво састављен иконостасни и предолтарски програм распао се пре средине XIX века. Архимандрит Гедеон Јосиф Јуришић забележио је 1852. године да се тада на дечанском иконостасу налазило много икона постављених без посебног реда.[81] Мошти светог Стефана Дечанског пренете су у нов кивот 1849, а наспрам њега, испред десне стране олтарске преграде, постављен је још један кивот, намењен моштима свете Јелене, „сестре“ Стефана Дечанског.[82] Житијна икона светог Стефана Дечанског уклоњена је са ступца изнад кивота с његовим моштима и пренета на камено игуманско седиште,[83] које је отада почело да се сматра краљевским престолом.[84] Вероватно су и две велике свеће које су стајале испред кивота у исто време пребачене у западни део наоса, тамо где се налазио први гроб краља Стефана Дечанског. Његове свете мошти средином XX века пренете су у трећи по реду кивот, премештен на ново место, у јужни део предолтарског простора, где је он добио другачији положај у односу на иконостас.

[80] Ђурић, *Пећка патријаршија*, 275–276, сл. 181.

[81] Г. Ј. Јуришић, *Дечански првенац*, Нови Сад 1852, 32–33. О томе сведочи и М. С. Милојевић, *Путопис дела праве (старе) Србије* III, Београд 1877, 78.

[82] Јуришић, *Дечански првенац*, 33–34; Милојевић, *Путопис*, 76–77; Шакота, *Дечанска ризница*, 288–289.

[83] Јуришић, *Дечански првенац*, 29.

[84] Тодић, Чанак-Медић, *Манастир Дечани*, 49 (n. 154), 230–231.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ – REFERENCE LIST

Бабић Г., *О живописаном украсу олтарских преграда*, ЗЛУМС 11 (1975) 3–41 [Babić G., *O živopisanom ukrasu oltarskih pregrada*, ZLUMS 11 (1975) 3–41].

Бабић Г., Кораћ В., Ћирковић С., *Студеница*, Београд 1986 (Babić G., Korać V., Ćirković S., *Studenica*, Beograd 1986).

Беляев Н., *Образ Божьей Матери Пелагонитисы*, Byzantinoslavica 2 (1930) 1–27 [Beli͡aev N., *Obraz Bozh'eĭ Materi Pelagonitisy*, Byzantinoslavica 2 (1930) 1–27].

Богдановић Д., Ђурић В. Ј., Медаковић Д., *Хиландар*, Београд 1985 (Bogdanović D., Djurić V. J., Medaković D., *Hilandar*, Beograd 1985).

Бошковић Ђ., Ковачевић М., *Манастир Хиландар – Саборна црква. Архитектура*, Београд 1992 (Bošković Dj., Kovačević M., *Manastir Hilandar – Saborna crkva. Arhitektura*, Beograd 1992).

Chatzidakis M., *L'évolution de l'icône aux 11ᵉ–13ᵉ siècles et la transformation du templon*, in: *Actes du XVᵉ congrès international d'études byzantines. I. Art et archéologie*, Athènes 1979, 333–365.

Чанак-Медић М., *Манастир Дечани. Саборна црква – архитектура*, Београд 2007 (Čanak-Medić M., *Manastir Dečani. Saborna crkva – arhitektura*, Beograd 2007).

Чанак-Медић М., *Свети Ахилије у Ариљу. Историја, архитектура и просторни склоп манастира*, Београд 2002 (Čanak-Medić M., *Sveti Ahilije u Arilju. Istorija, arhitektura i prostorni sklop manastira*, Beograd 2002).

Ћоровић-Љубинковић М., *Две дечанске иконе Богородице Умиљенија*, Старинар 3–4 (1951–1953) 83–87 [Ćorović-Ljubinković M., *Dve dečanske ikone Bogorodice Umiljenija*, Starinar 3–4 (1951–1953) 83–87].

Ћоровић-Љубинковић М., *Средњовековни дуборез у источним областима Југославије*, Београд 1965 (Ćorović-Ljubinković M., *Srednjovekovni duborez u istočnim oblastima Jugoslavije*, Beograd 1965).

Ćurčić S., *Proskynetaria Icons, Saints' Tombs, and the Development of the Iconostasis*, in: *Иконостас. Происхождение – развитие – символика*, ed. А. М. Лидов, Москва 2000, 134–160 (Ćurčić S., *Proskynetaria Icons, Saints' Tombs, and the Development of the Iconostasis*, in: *Ikonostas. Proishozhdenie – razvitie – simvolika*, ed. A. M. Lidov, Moskva 2000, 134–160).

Ђорђевић И. М., *Две молитве краља Стефана Дечанског пре битке на Велбужду и њихов одјек у уметности*, ЗЛУМС 15 (1979) 135–149 [Djordjević I. M., *Dve molitve kralja Stefana Dečanskog pre bitke na Velbuždu i njihov odjek u umetnosti*, ZLUMS 15 (1979) 135–149].

Ђорђевић И. М., *О фреско-иконама код Срба у средњем веку*, ЗЛУМС 14 (1978) 77–96 [Djordjević I. M., *O fresko-ikonama kod Srba u srednjem veku*, ZLUMS 14 (1978) 77–96].

Ђорђевић И. М., *Представа Стефана Дечанског уз олтарску преграду у Дечанима*, Саопштења 15 (1983) 35–42 [Djordjević I. M., *Predstava Stefana Dečanskog uz oltarsku pregradu u Dečanima*, Saopštenja 15 (1983) 35–42].

Djurić V. J., *Icônes de Yougoslavie*, Belgrade 1961.

Ђурић В. Ј., *Икона светог краља Стефана Дечанског*, Београд 1985 (Djurić V. J., *Ikona svetog kralja Stefana Dečanskog*, Beograd 1985).

Ђурић В. Ј., *Радионица митрополита Јована Зографа*, Зограф 3 (1969) 18–33 [Djurić V. J., *Radionica mitropolita Jovana Zografa*, Zograf 3 (1969) 18–33].

Ђурић В. Ј., *Три догађаја у српској држави XIV века и њихов одјек у сликарству*, ЗЛУМС 4 (1968) 65–100 [Djurić V. J., *Tri dogadjaja u srpskoj državi XIV veka i njihov odjek u slikarstvu*, ZLUMS 4 (1968) 65–100].

Djurić V. J., *Über den «Čin» von Chilandar*, BZ 53 (1960) 333–351.

Ђурић В. Ј., Ћирковић С., Кораћ В., *Пећка патријаршија*, Београд 1990 (Djurić V. J., Ćirković S., Korać V., *Pećka patrijaršija*, Beograd 1990).

Epstein A., *The middle Byzantine sanctuary barrier. Templon or iconostasis?*, Journal of the British Archeological Association 134 (1981) 1–27.

Δρανδάκης Ν. Β., *Έρευνα στη Μάνη*, Πρακτικά της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας (1978) 114–130 [Drandakēs N. B., *Ereuna stē Manē*, Praktika tēs en Athēnais Archaiologikēs Hetaireias (1978) 114–130].

Δρανδάκης Ν. Β., Παναγιωτίδη Μ., *Έρευνα στην Επίδαυρο Λιμηρά*, Πρακτικά της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας (1982) 349–366 [Drandakēs N. B., Panagiōtidē M., *Ereuna stēn Epidauro Limēra*, Praktika tēs en Athēnais Archaiologikēs Hetaireias (1982) 349–366].

Δρανδάκης Ν. Β., Καλοπίση Σ., Παναγιωτίδη Μ., *Έρευνα στη Μάνη*, Πρακτικά της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας (1979) 156–214 [Drandakēs N. B., Kalopisē S., Panagiōtidē M., *Ereuna stē Manē*, Praktika tēs en Athēnais Archaiologikēs Hetaireias (1979) 156–214].

Этингоф О. Е., *Византийские иконы VI – первой половины XIII века в России*, Москва 2005 (Ėtingof O. E., *Vizantiĭskie ikony VI – pervoĭ poloviny XIII veka v Rossii*, Moskva 2005).

Grabar A., *Deux notes sur l'histoire de l'iconostase d'après des monuments de Yougoslavie*, ЗРВИ 7 (1961) 13–22 [Grabar A., *Deux notes sur l'histoire de l'iconostase d'après des monuments de Yougoslavie*, ZRVI 7 (1961) 13–22].

Grabar A., *Le trône des martyrs*, CA 6 (1952) 31–41.

Grabar A., *Les images de la Vierge de Tendresse. Type iconographique et thème (à propos de deux icônes à Dečani)*, Зограф 6 (1975) 25–30 [Grabar A., *Les images de la Vierge de Tendresse. Type iconographique et thème (à propos de deux icônes à Dečani)*, Zograf 6 (1975) 25–30].

Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου. Παράδοση – ιστορία – τέχνη, B, Άγιον Όρος 1996 (*Iera Megistē Monē Vatopaidiou. Paradosē – istoria – technē, 2, Hagion Oros* 1996).

Χατζηδάκης Μ., *Εικόνες επιστυλίου* από το *Άγιον Όρος*, Δελτίον ΧΑΕ 4 (1964–1965) 377–403 [Chatzēdakēs M., *Eikones epistyliou apo to Hagion Oros*, Deltion ChAE 4 (1964–1965) 377–403].

Jolivet-Levy C., *Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et de ses abords*, Paris 1991.

Јовановић-Стипчевић Б., *Служба Акатисту Стефана Дечанског Лонгина Зографа*, Археографски прилози 12 (1990) 93–127 [Jovanović-Stipčević B., *Služba Akatistu Stefana Dečanskog Longina Zografa*, Arheografski prilozi 12 (1990) 93–127].

Јуришић Г. Ј., *Дечански првенац*, Нови Сад 1852 [Jurišić G. J., *Dečanski prvenac*, Novi Sad 1852].

Кандић О., *Градац. Историја и архитектура манастира*, Београд 2005 [Kandić O., *Gradac. Istorija i arhitektura manastira*, Beograd 2005].

Кандић О., Тодоровић Д., *Архитектонски украси сопоћанске цркве. Прозори и олтарска преграда*, in: *На траговима Војислава Ј. Ђурића*, ed. Д. Медаковић, Ц. Грозданов, Београд 2011, 89–97 (Kandić O., Todorović D., *Arhitektonski ukrasi sopoćanske crkve. Prozori i oltarska pregrada*, in: *Na tragovima Vojislava J. Djurića*, ed. D. Medaković, C. Grozdanov, Beograd 2011, 89–97).

Καζανάκη-Λάππα Μ., *Ο ξυλόγλυπτος σταυρός της Ευαγγελιστρίας του Λιβόρνου (1643) και οι σταυροί επιστυλίου στα κρητικά τέμπλα*, in: *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, 1, Αθήνα 1991, 219–236 [Kazanakē-Lappa M., *Ho xyloglyptos stauros tēs Euaggelistrias tou Livornou (1643) kai hoi stauroi epistyliou sta krētika templa*, in: *Euphrosunon. Aphierōma ston Manolē Chatzēdakē*, 1, Athēna 1991, 219–236].

Кораћ В., *Олтарска преграда у Сопоћанима*, Зограф 5 (1974) 23–29 [Korać V., *Oltarska pregrada u Sopoćanima*, Zograf 5 (1974) 23–29].

Lasareff V., *Trois fragments d'épistyles peintes et le templon byzantin*, Δελτίον ΧΑΕ 4 (1966) 134–143 [Lasareff V., *Trois fragments d'épistyles peintes et le templon byzantin*, Deltion ChAE 4 (1966) 134–143].

Лидов А. М., *Иконостас: итоги и перспективы исследования*, in: *Иконостас. Происхождение – развитие – символика*, ed. А. М. Лидов, Москва 2000, 11–29 (Lidov A. M., *Ikonostas: itogi i perspektivy issledovaniia*, in: *Ikonostas. Proiskhozhdenie – razvitie – simvolika*, ed. A. M. Lidov, Moskva 2000, 11–29].

Манастир Студеница, ed. М. Малетић, Београд 1986 [*Manastir Studenica*, ed. M. Maletić, Beograd 1986].

Mango C., *On the history of the templon and the Martyrion of St. Artemios at Constantinople*, Зограф 10 (1979) 40–43 [Mango C., *On the history of the templon and the Martyrion of St. Artemios at Constantinople*, Zograf 10 (1979) 40–43].

Машниќ М. М., *Иконостасот од оречкиот манастир Свети Никола*, in: *Тематски зборник на трудови 1 (икони, иконопис, иконостас, иконографија)*, Скопје 1996, 29–45 [Mašnić M. M., *Ikonostasot od orečkiot manastir Sveti Nikola*, in: *Tematski zbornik na trudovi 1 (ikoni, ikonopis, ikonostas, ikonografija)*, Skopje 1996, 29–45].

Mathews T. F., *"Private" liturgy in Byzantine architecture. Toward a reappraisal*, CA 30 (1982) 125–138.

Mathews T. F., *The Early churches of Constantinople. Architecture and liturgy*, London 1971.

Милојевић М. С., *Путопис дела праве (старе) Србије* III, Београд 1877 [Milojević M. S., *Putopis dela prave (stare) Srbije* III, Beograd 1877].

Милошевић Д., *Уметност у средњовековној Србији од XII до XVII века*, Београд 1980 (Milošević D., *Umetnost u srednjovekovnoj Srbiji od XII do XVII veka*, Beograd 1980).

Миљковиќ-Пепек П., *Непознат трезор икони*, Скопје 2001 (Miljković-Pepek P., *Nepoznat trezor ikoni*, Skopje 2001).

Мирковић Л., *Црквене старине из Дечана, Пећи, Цетиња и Прасквице*, Годишњак Музеја јужне Србије 1 (1937) 97–132 [Mirković L., *Crkvene starine iz Dečana, Peći, Cetinja i Praskvice*, Godišnjak Muzeja južne Srbije 1 (1937) 97–132].

Мирковић Л., *Иконе манастира Дечана*, Старине Косова и Метохије 2–3 (1963) 11–54 [Mirković L., *Ikone manastira Dečana*, Starine Kosova i Metohije 2–3 (1963) 11–54].

Μουτσόπουλος, Ν. Κ., Δημητροκάλλης Γ., *Γεράκι. Οι εκκλησίες του οικισμού*, Θεσσαλονίκη 1981 (Moutsopoulos N. K., Dēmētrokallēs G., *Geraki. Hoi ekklēsies tou oikismou*, Thessalonikē 1981).

Опис ћирилских рукописних књига манастира Високи Дечани, red. Н. Р. Синдик, Београд 2011 (*Opis ćirilskih rukopisnih knjiga manastira Visoki Dečani*, red. N. R. Sindik, Beograd 2011).

Panayotidi M., *Les églises de Geraki et de Monemvasie*, in: *XXII corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina*, Ravenna 1975, 335–355.

Пејић С., *Манастир Свети Никола Дабарски*, Београд 2009 (Pejić S., *Manastir Sveti Nikola Dabarski*, Beograd 2009).

Петковић В. Р., Бошковић Ђ., *Манастир Дечани* I, Београд 1941 (Petković V. R., Bošković Dj., *Manastir Dečani* I, Beograd 1941).

Петковић С., *Иконе манастира Хиландара*, Манастир Хиландар 1997 (Petković S., *Ikone manastira Hilandara*, Manastir Hilandar 1997).

Петковић С., *Милешевске фреске из XVI века*, Саопштења 27–28 (1995–1996) 123–129 [Petković S., *Mileševske freske iz XVI veka*, Saopštenja 27–28 (1995–1996) 123–129].

Петковић С., *Морача*, Београд 1986 (Petković S., *Morača*, Beograd 1986).

Петковић С., *О фрескама XVI века из припрате Пећке патријаршије и њиховим сликарима*, Саопштења 16 (1984) 57–65 [Petković S., *O freskama XVI veka iz priprate Pećke patrijaršije i njihovim slikarima*, Saopštenja 16 (1984) 57–65].

Петковић С., *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557–1614*, Нови Сад 1965 (Petković S., *Zidno slikarstvo na području Pećke patrijaršije 1557–1614*, Novi Sad 1965).

Петровић Р. Д., *Потпис и криптограм зографа Лонгина на дечанским царским дверима*, Гласник Друштва конзерватора Србије 18 (1994) 115–116 [Petrović R. D., *Potpis i kriptogram zografa Longina na dečanskim carskim dverima*, Glasnik Društva konzervatora Srbije 18 (1994) 115–116].

Поповић Д., *Под окриљем светости. Култ светих владара и реликвија у средњовековној Србији*, Београд 2006 (Popović D., *Pod okriljem svetosti. Kult svetih vladara i relikvija u srednjovekovnoj Srbiji*, Beograd 2006).

Popović D., *Shrine of King Stefan Uroš III Dečanski*, in: *Byzantium. Faith and power (1261–1557)*, ed. H. C. Evans, New York 2004, 114–115.

Поповић Д., *Српски владарски гроб у средњем веку*, Београд 1992 (Popović D., *Srpski vladarski grob u srednjem veku*, Beograd 1992).

Радојчић С., *Мајстори старог српског сликарства*, Београд 1955 (Radojčić S., *Majstori starog srpskog slikarstva*, Beograd 1955).

Радојчић С., *Портрети српских владара у средњем веку*, Скопље 1934 (Radojčić S., *Portreti srpskih vladara u srednjem veku*, Skoplje 1934).

Радојчић С., *Српске иконе од XII века до 1459*, Београд 1960 (Radojčić S., *Srpske ikone od XII veka do 1459*, Beograd 1960).

Радојчић С., *Старине Црквеног музеја у Скопљу*, Скопље 1941 (Radojčić S., *Starine Crkvenog muzeja u Skoplju*, Skoplje 1941).

Rasolkoska-Nikolovska Z., *L'iconostas du monastère de Karpino*, in: *Actes du XV*ᵉ *congrès international d'études byzantines. II. Art et archéologie. Communications 2*, Athènes 1981, 665–678.

Сарабьянов В. Д., *Новгородская алтарная преграда домонгольского периода*, in: *Иконостас. Происхождение – развитие – символика*, ed. А. М. Лидов, Москва 2000, 312–344 (Sarab`i͡anov V. D., *Novgorodskai͡a altarnai͡a pregrada domongol`skogo perioda*, in: *Ikonostas. Proiskhozhdenie – razvitie – simvolika*, ed. A. M. Lidov, Moskva 2000, 312–344).

Серафимова А., *Прилог проучавању иконостасних крстова на Балкану*, in: *Манастир Црна ријека и свети Петар Коришки*, ed. Д. Бојовић, Приштина–Београд 1998, 149–160 (Serafimova A., *Prilog proučavanju ikonostasnih krstova na Balkanu*, in: *Manastir Crna rijeka i sveti Petar Koriški*, ed. D. Bojović, Priština–Beograd 1998, 149–160).

Симић З., *Иконостас Беле цркве у селу Карану и каранска Богородица Тројеручица*, Старинар 7 (1932) 15–35 [Simić Z., *Ikonostas Bele crkve u selu Karanu i karanska Bogorodica Trojeručica*, Starinar 7 (1932) 15–35].

Сковран А., *Лонгинове иконе и фреске у манастиру Ломници*, Наше старине 9 (1964) 23–42 [Skovran A., *Longinove ikone i freske u manastiru Lomnici*, Naše starine 9 (1964) 23–42].

Србљак – службе, канони, акатисти, 3, ed. Ђ. Трифуновић, Београд 1970 (*Srbljak – službe, kanoni, akatisti*, 3, ed. Đ. Trifunović, Beograd 1970).

Станић Р., *Иконостас манастира Црне Реке*, ЗЛУМС 14 (1978) 235–259 [Stanić R., *Ikonostas manastira Crne Reke*, ZLUMS 14 (1978) 235–259].

Станић Р., *Зидани иконостас цркве арханђела Михаила у Поблаћу код Прибоја*, ЗЛУМС 19 (1983) 38–114 [Stanić R., *Zidani ikonostas crkve arhandjela Mihaila u Poblaću kod Priboja*, Zbornik za likovne umetnosti 19 (1983) 38–114].

Суботић Г., *Натпис у Моливоклисији*, ЗРВИ 41 (2004) 507–521 [Subotić G., *Natpis u Molivoklisiji*, ZRVI 41 (2004) 507–521].

Суботић Г., *Охридска сликарска школа XV века*, Београд 1980 (Subotić G., *Ohridska slikarska škola XV veka*, Beograd 1980).

Суботић Г., *Прилог хронологији дечанског зидног сликарства*, ЗРВИ 20 (1981) 111–135 [Subotić G., *Prilog hronologiji dečanskog zidnog slikarstva*, ZRVI 20 (1981) 111–135].

Subotić G., Simonopetritis J., *L'iconostase et les fresques de la fin du XIV*ᵉ *siècle dans le monastère de la Transfiguration aux Météores*, in: *Actes du XV*ᵉ *congrès international d'études byzantines. II. Art et archéologie. Communications 2*, Athènes 1981, 751–758.

Шалина И. А., *«Святая Святых» и византийская алтарная преграда*, in: *Иконостас. Происхождение – развитие – символика*, ed. А. М. Лидов, Москва 2000, 52–71 (Shalina I. A., *«Svi͡atai͡a Svi͡atykh» i vizantiĭskai͡a altarnai͡a pregrada*, in: *Ikonostas. Proiskhozhdenie – razvitie – simvolika*, ed. A. M. Lidov, Moskva 2000, 52–71).

Шакота М., *Акатист првомученику Стефану од иконописца Лонгина*, Старине Косова и Метохије 2–3 (1963) 205–213 [Šakota M., *Akatist prvomučeniku Stefanu od ikonopisca Longina*, Starine Kosova i Metohije 2–3 (1963) 205–213].

Шакота М., *Дечанска ризница*, Београд 1984 (Šakota M., *Dečanska riznica*, Beograd 1984).

Шакота М., *Једна мало позната старина из Дечана – крст старца Нестора*, Саопштења 14 (1982) 51–60 [Šakota M., *Jedna malo poznata starina iz Dečana – krst starca Nestora*, Saopštenja 14 (1982) 51–60].

Тодић Б., *Српско сликарство у доба краља Милутина*, Београд 1998 (Todić B., *Srpsko slikarstvo u doba kralja Milutina*, Beograd 1998).

Тодић Б., *Старо Нагоричино*, Београд 1993 (Todić B., *Staro Nagoričino*, Beograd 1993).

Тодић Б., Чанак-Медић М., *Манастир Дечани*, Београд 2005 (Todić B., Čanak-Medić M., *Manastir Dečani*, Beograd 2005).

Velmans T., *Rayonnement de l'icône au XII*ᵉ *et au début du XIII*ᵉ *siècle*, in: *Actes du XV*ᵉ *congrès international d'études byzantines. I. Art et archéologie*, Athènes 1979, 375–419.

Velmans T., Alpago Novello A., *Miroir de l'invisible. Peintures murales et architecture de la Géorgie (VI*ᵉ*–XV*ᵉ *s.)*, Paris 1996.

Vocotopoulos P. L., *Funzioni e tipologia delle icone*, in: *Il viaggio del'icona dalle origini alla caduta di Bisanzio*, ed. T. Velmans, Milano 2002, 109–149.

Walter Ch., *A new look at the Byzantine sanctuary barrier*, REB 5 (1993) 203–228.

Walter Ch., *The origins of the iconostasis*, Eastern Churches Review 3 (1971) 251–267.

Weitzmann K., *Icon programs of the 12th and 13th centuries at Sinai*, Δελτίον ΧΑΕ 12 (1984) 63–116 [Weitzmann K., *Icon programs of the 12th and 13th centuries at Sinai*, Deltion ChAE 12 (1984) 63–116].

Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1995 (*Zidno slikarstvo manastira Dečana. Gradja i studije*, ed. V. J. Djurić, Beograd 1995).

Житие на Стефан Дечански от Григорий Цамблак, София 1983 (*Zhitie na Stefan Dechanski ot Grigoriĭ T͡samblak*, Sofii͡a 1983).

Xyngopoulos A., *Fresques de style monastique en Grèce*, in: *Πεπραγμένα του Θ΄ Διεθνούς Βυζαντινολογικού Συνεδρίου*, Α΄, Αθήνα 1955, 510–516 [Xyngopoulos A., *Fresques de style monastique en Grèce*, in: *Pepragmena tou Θ΄ Diethnous Vyzantinologikou Synedriou*, 1, Athēna 1955, 510–516].

The iconostasis in Dečani – the original painted programme and subsequent changes

Branislav Todić

The stone iconostasis in the *katholikon* of Dečani was built at the same time as the church itself, dedicated to Christ Pantokrator (1327–1335). It consists of a high parapet, polygonal colonettes forming four intercolumnar openings and an architrave resting on the colonettes. Originally, the intercolumnar openings were not intended for the placement of icons, but like most Byzantine and Serb altar screens at the time, had curtains.

Changes to the iconostasis followed soon after it was built, at the time the church was decorated with frescoes. They were caused by the relocation of the remains of the first *ktetor* of Dečani, King Stefan Uroš III Dečanski, from the tomb in the western part of the church to the area in front of the altar in 1343. The King's coffin was placed in front of the northern end of the iconostasis. This led to the creation of a distinctive painted programme in the area in front of the altar and on the iconostasis. The research carried out so far has shown that it was then that the first signs of Stefan Dečanski's saintliness became observable, but his saintly cult had only just begun to be created. It is to this initial or transitional phase of Stefan's cult that the painted programme around the coffin with his relics corresponds. On the wall above the coffin is Stefan's portrait, accompanied by an inscription containing the King's supplication to Christ Pantokrator to have mercy on him on the Day of Judgement. Stefan's patron saints, St. Nicholas and the King's namesake Stephen the First Martyr, are painted on the opposite wall. Obviously, at this stage Stefan Dečanski still needed saintly intercessors before Christ, which is the reason why the intercolumnar spaces of the altar screen were filled with their icons. The Byzantine and Serbian iconostases had hitherto contained the icons of Christ and the Mother of God, while icons of other saints were included very rarely. In Dečani, however, St. John the Forerunner and St. Nicholas joined Christ and the Virgin. This produced a *Deesis* complemented with the icon of St. Nicholas right above the coffin containing the relics of King Stefan.

Two centuries later, this intercessory programme developed on and around the iconostasis was no longer appropriate for Stefan Dečanski's fully-fledged saintly cult. For this reason, in 1577, a real icon celebrating the King as a megalomartyr, a work of the painter Longin, was placed over the King's essentially redemptive and ktetoric fourteenth-century portrait. The icons that formed part of the original intercessory programme were removed from the iconostasis as unnecessary. Instead of them, two large icons of the Mother of God and Christ Pantokrator commonly occurring in sixteenth-century iconostases, both by Longin, were placed in front of the stone altar screen. Other changes to the iconostasis in Dečani followed the trends of the time in Serbian and other Orthodox Christian environments: the Deesis with Christ, the Mother of God, St. John the Forerunner, and the twelve apostles, were placed above the architrave, and a large cross at the top (1593/1594).

The authors of this outstanding piece of wood carving and painting are not known. In this paper, the icons on the cross are attributed to Andreja, a well-known fresco-painter who decorated Serbian churches of the second half of the sixteenth century. This attribution is based on the mention of this painter in the *Memorial Book of the Dečani Monastery*, a book of a commemorative nature, made in the same year or the year after (1594/1595) the cross on the iconostasis was painted. It has been confirmed by a comparative analysis between Andreja's earlier frescoes and his icons on the Dečani cross.

Representations of Christ's parables in Serbian medieval churches. The case of Dečani*

Apostolos G. Mantas**
University of Ioannina

UDC 75.046.3(497.11 Dečani)»13»
271.2-317.3
27-175:27-185.5
DOI 10.2298/ZOG1236131M
Оригиналан научни рад

The article examines the six parables included in the painted decoration of the Monastery of Dečani. The soteriological and eschatological content of the four parables depicted in the parecclesion of Saint Nicholas leads to the conclusion that it was most likely used for memorial services, however its use cannot be specified. The choice of these particular allegorical stories is due to their liturgical importance in the Sabaitic Typikon, which was adopted by the Serbian Church since the early fourteenth century. During this period parables in general are beginning to be included in the iconographic program of Serbian, for the most part, churches.

Key words: Dečani, iconography, parables, the Good Samaritan, the Lost Sheep, the Pharisee and Publican, the Rich Man and Lazarus, the Royal Wedding, the Wise and Foolish Virgins

In the Synoptic Gospels the term "parable" is used to describe a particular teaching method used by Jesus Christ.[1] Parables are allegorical stories, through which the addressees are exposed to unusual ways of conduct, which they are called upon to follow.[2] They mainly teach that salvation can be achieved through love for one's neighbour, penitence, and humility.[3] At the same time, many of these stories contain eschatological elements, and express the importance of Christ's teaching, as well as his opposition to Pharisaism. The Fathers of the Church and the medieval theologians almost always interpreted the parables symbolically, but this explanation was not always enough to make all the verses of the Gospel text clear.[4] However, modern theology approaches them with the help of sciences that study the history, society, law and everyday life in Palestine at the time of Christ. This way, completely different (and sometimes surprising) conclusions are often reached regarding the original meaning of these allegorical stories.

The oldest surviving pictorial renderings of parables can be dated to the fifth and sixth centuries. Characteristic examples are two miniatures of the Rossano Gospel (Rossano, Museo Diocesano di Arte Sacra, sixth century), in which the parable of the Wise and Foolish Virgins (fol. 2v)[5] and of the Good Samaritan (fol. 7v)[6] are illustrated. Excepting the parable of the Pharisee and Publican, which was included in the mosaic decoration of the upper zone in the church of Sant' Apollinare Nuovo in Ravenna (circa 500),[7] from the early Christian until the middle Byzantine period, representations of parables are seen almost exclusively in illuminated manuscripts.[8]

---

* This article is the processed form of a communication at an international congress that was organized by the University of Ioannina in June of 2009 titled *History – Discourse – Image (13th–15th century)*. I would like to thank Prof. Branislav Todić, for making colored photographs of the church available to me.

** apomantas@yahoo.gr

[1] R. Zimmermann, *Die Gleichnisse Jesu. Eine Leseanleitung zum Kompendium*, in: *Kompendium der Gleichnisse Jesu*, ed. R. Zimmermann, Gütersloh 2007, 5 sqq.

[2] W. Harnisch, *Die Gleichniserzählungen Jesu. Ein hermeneutische Einführung*, Göttingen 2001⁴, 76. Cf. W. Haubeck, *Gleichnisse Jesu*, in: *Evangelisches Lexikon für Theologie und Gemeinde* I, Wuppertal 1998², col. 774; Zimmermann, *Einleitung*, 17, 19 sqq.

[3] J. Jeremias, *Die Gleichnisse Jesu*, Göttingen 1998¹¹, 7.

[4] For this reason, the faithful are often discouraged from any attempts at symbolic interpretation of each verse of the text, as such actions could easily lead to incorrect and therefore dangerous conclusions, v. Ioannis Chrysostomii, *Homiliae in Matthaeum*, PG 58, 482. Cf. Euthymii Zigabeni, *In Matthaeum*, PG 129, 413D–416A.

[5] C. Santoro, *Il Codice purpureo di Rossano*, Roma 1974, 42, 73–74, pl. IV; K. Wessel, *Gleichnisse Christi*, in: *Reallexikon zur byzantinischen Kunst* II, Stuttgart 1971, col. 884–885; G. Cavallo, J. Gribomont, W. C. Loerke, *Codex Purpureus Rossanensis*, Roma–Graz 1987, 116, 129–131, fol. 2v; P. Sevrugian, *Der Rossano-Codex und die Sinope-Fragmente. Miniaturen und Theologie*, Worms 1990, 3, 9, 19–20, 32, 51–56, pl. 8–9; R. Körkel-Hinkfoth, *Die Parabel von den klugen und törichten Jungfrauen (Mt. 25, 1–13) in der bildenden Kunst und im geistlichen Schauspiel*, Frankfurt am Main 1994, 434, fig. 97; A. G. Mantas, *Die Ikonographie der Gleichnisse Jesu in der Ostkirchlichen Kunst (5.–15. Jh.)*, Leiden 2010, 384, fig. 78.

[6] Santoro, *Il codice purpureo di Rossano*, 42, 106–107, pl. XII; Wessel, *Gleichnisse Christi*, col. 844; F. De' Maffei, *Di alcune miniature del Salterio Tomič con particolare riguardo alla parabola del Buon Samaritano nel suo rapporto con lo Sl. 4 di Monaco e altre redazioni in chiave allegorica*, in: *Atti dell'8° Congesso internazionale di studi sull'alto Medioevo*, Spoleto 1983, 94, 96–98, pl. I–II; Cavallo, Gribomont, Loerke, *Codex Purpureus Rossanensis*, 118, 143–145, fol. 7v; Sevrugian, *Der Rossano-Codex*, 8, 17, 30, 41–43, pl. 1–2; A. Hosoda, *Darstellungen der Parabel vom barmherzigen Samariter*, Petersberg 2002, 52–54, 115–116, fig. K16; Mantas, *Die Ikonographie der Gleichnisse Jesu*, 402–403, fig. 126.

[7] G. Bovini, *Mosaici di S. Apollinare Nuovo di Ravenna. Il ciclo cristologico*, Firenze 1958, 35–36, fig. VIII; F. W. Deichmann, *Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna*, Baden-Baden 1958, pl. 168; idem, *Ravenna. Hauptstadt des spätantiken Abendlandes I. Geschichte und Monumente*, Wiesbaden 1969, 179–180; Mantas, *Die Ikonographie der Gleichnisse Jesu*, 439, fig. 237.

[8] Exceptions are a Coptic textile from the fifth century with the parable of the Wise and Foolish Virgins and a relief from the same period, that quite possibly shows the parable of the Rich Man and Lazarus; v. A. Grabar, *La fresque des saintes femmes au tombeau à Doura*, CA 8 (1956) 12–14, fig. 2a–b; Körkel-Hinkfoth, *Die Parabel von den klugen*

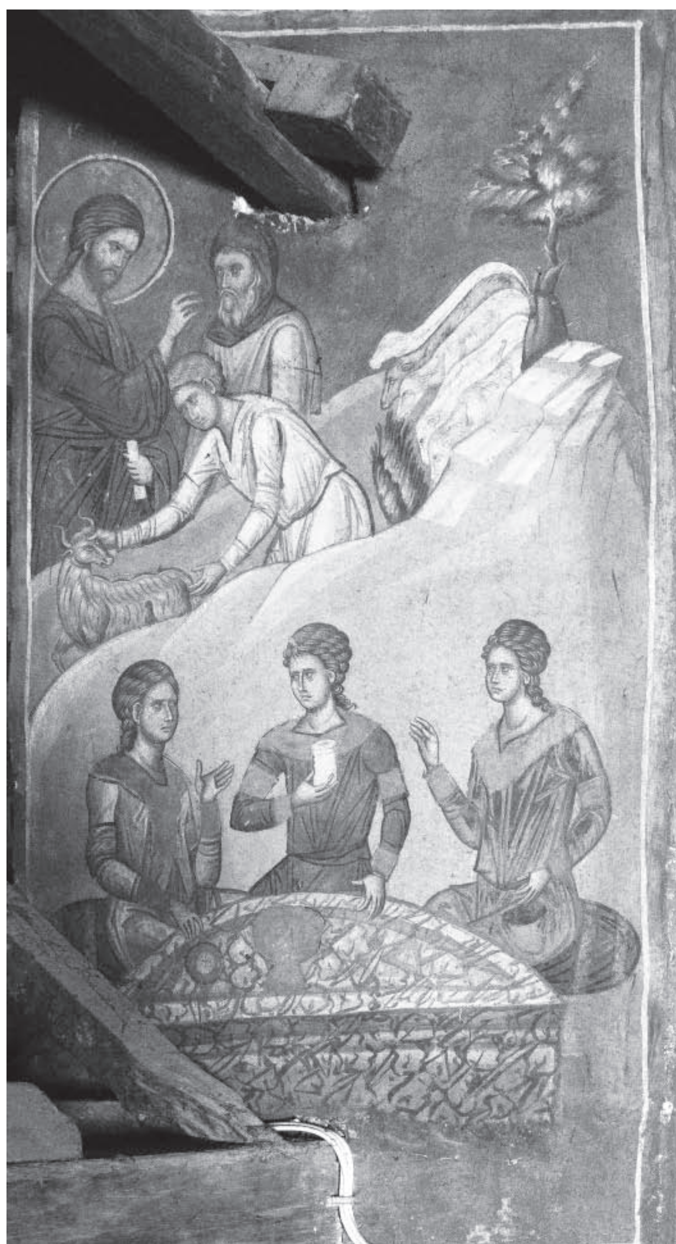


Fig. 1. Dečani, prothesis. Parable of the Lost Sheep

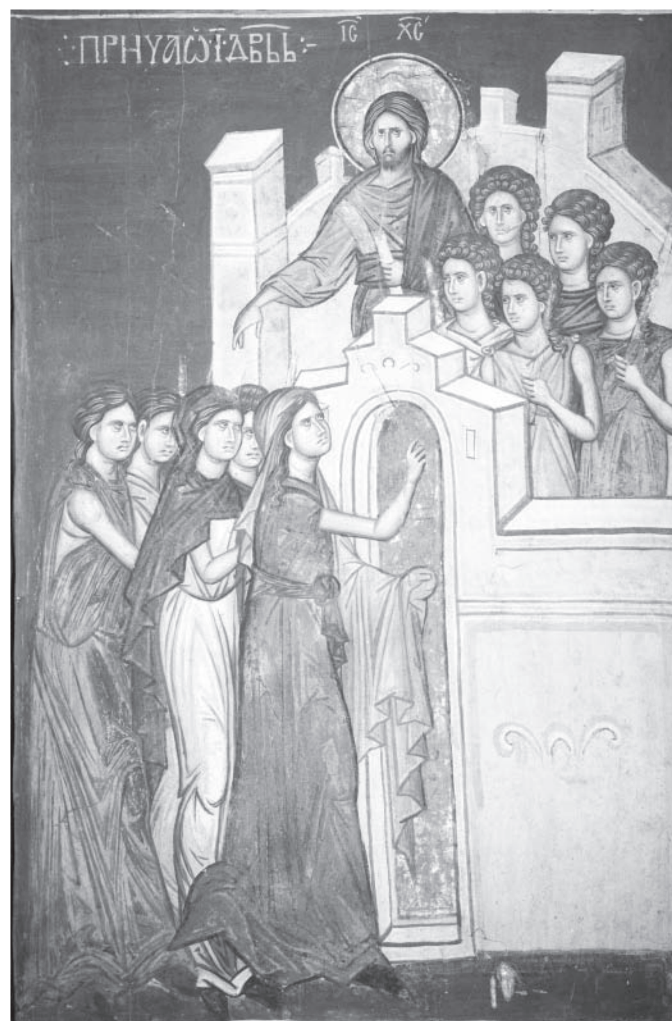


Fig. 2. Dečani, nave, south-western pier. Parable of the Ten Virgins

In the Palaiologan era these allegorical stories were also depicted in byzantine churches, though rarely.[9] Many representations of the parable of the Wise and Foolish Virgins[10] and two frescoes with that of the Royal Wedding[11] are shown in painted churches of Crete. The parable of the Wise and Foolish Virgins has also been depicted on a thirteenth century layer in the church of Saint George Diasorites in Naxos,[12] as well as in the frescoes of the church of the Holy Apostles in Thessaloniki (1312–1320).[13] Excluding the latter monument, the remaining representations were placed in the greater context of the composition of the Last Judgment, a place dictated by the eschatological character of the allegorical stories.

The situation is different in some Serbian churches, where a major number of parables were included in the iconographic program. The present article will focus on the study of the parables, which were depicted in Dečani (1335–1347/1348), as among the frescoes of this monument we find the oldest "cycle" of parables which were represented in a Balkan church.[14] In total, six parables where included in the painted decoration of the *katholikon* of the monastery.

The first one is that of the Lost Sheep which is recited by Matthew (18:12–14) and Lukas (15:4–7). The corresponding passage of the Gospel begins with a rhetorical

und törichten Jungfrauen, 496–497; R. Stilwell, *Catalogue of sculpture*, in: *Antioch-on-the-Orontes III. The excavations 1937–1939*, ed. R. Stilwell, Princeton 1941, 129, pl. 24; Mantas, *Die Ikonographie der Gleichnisse Jesu*, 384, 430, fig. 77, 207.

[9] For the rarity of the depictions of the parables in the monumental painting, cf. Mantas, *op. cit*., 333–334.

[10] For the examples, cf. *ibid.*, 395–400, fig. 110–121 (with older bibliography).

[11] A. G. Mantas, *Άγνωστες παραστάσεις της παραβολής των Βασιλικών Γάμων σε τοιχογραφημένες εκκλησίες της Κρήτης*, in: *10th International Cretological Studies Congress* B/2, Khania 2010, 109–122.

[12] This representation is destroyed today and its existence is mentioned only in remnants of an inscription; v. G. Dēmētrokallēs, *Συμβολαί εις την μελέτην των Βυζαντινών μνημείων της Νάξου*, Athens 1962, 50–51. Cf. M. Acheimastou-Potamianou, *Hg. Georgios Diasorites*, in: *Naxos*, ed. M. Chatzidakis, Athens 1989, 74.

[13] Ch. Stephan, *Ein byzantinisches Bildensemble. Die Mosaiken und Fresken der Apostelkirche zu Thessaloniki*, Worms 1986, 239–240, fig. 61. Cf. Mantas, *Die Ikonographie der Gleichnisse Jesu,* 393, fig. 104. For the date of the frescoes, v. E. Kourkoutidou-Nikolaidou, A. Tourta, *Spaziergänge durch das byzantinische Thessaloniki*, Athen 1997, 132.

[14] Seven parables were included in the iconographic program of Saint Nicholas in Curtea de Argeş (late fourteenth – early fifteenth century); however, their depiction in different areas of the church precludes any discussion of a "cycle". For this frescoes, v. O. Tafrali, *Monuments byzantins de Curtéa de Argeş*, Paris 1931, 68–69, 78–79, 98–100, 111, 118–119, pl. XXXVII.1, XXXIV, XLVIII.1, XL.2, LII.1–2; Mantas, *Die Ikonographie der Gleichnisse Jesu*, 381–382, 394–395, 410, 413, 427–428, 448, fig. 72, 109, 147, 154, 197–198, 257. For the date of the frescoes, v. A. Dumitrescu, *Une nouvelle datation des peintures murales de Curtea de Argeş. Origine de leur iconographie*, Cahiers archéologiques 37 (1989) 135–137, 156; D. Simić-Lazar, *Sur une datation des fresques de l'église de Saint-Nicolas de Curtea de Argeş (Roumanie)*, ZLUMS 39 (2011) 9–38. On the opposite side of the spectrum, a cycle of five parables is represented in the conchs of the church of Resava, which is, however, significantly more recent than Dečani (Resava frescoes were painted around 1418); v. B.



Fig. 3. Dečani, parecclesion of St. Nicholas. Parable of the Royal Wedding, detail



Fig. 4. Dečani, parecclesion of St. Nicholas. Parable of the Royal Wedding, detail

question by Christ: "What man of you, having an hundred sheep, if he lose one of the, doth not leave the ninety and nine in the wilderness, and go after that which is lost, until he find it? And when he hath found it […] when he cometh home, he calleth together his friends and neighbours, saying unto them; Rejoice with me, for I have found my sheep which was lost!" Likewise, Christ concludes, "joy shall be in heaven over one sinner that repenteth, more than over ninety and nine just persons, which need no repentance".

The parable was rendered through a fresco on the northern wall of the prothesis of the *katholikon*.[15] The upper part shows the conversation between Christ and a Jew, a scene which possibly depicts the narration of the parable by Christ.[16] In the lower section, within a rocky landscape, a male figure, the shepherd, extends his hands to catch a ram, a scene through which the finding of the Lost Sheep is represented. In the third scene, which is placed directly beneath, a laid table stands at the centre; around it three beardless male figures are seated engaged in conversation (Fig. 1).[17] The topic of the representation is not drawn directly from the Gospel text; the artist shows the invitation to the friends and neighbours of the shepherd, so that they share in his joy, in the form of a banquet.[18]

The shepherd of the allegorical story is not depicted in the form of Christ, as obligated by the patristic interpretations of the Gospel passage;[19] so the iconography of the parable belongs to the narrative type.[20] Finally, the inclusion of the allegorical story in the iconographic program of the prothesis remains a problem difficult to solve. The only explanation which could be given is its possible association with the liturgical sacrifice of the Lamb, which takes place daily in this part of the church.[21]

The next parable, which is depicted in the nave, is that of the Wise and Foolish Virgins. According to the Gospel of Matthew (25:1–13), which is the only one that recites it, Christ says that in the time of the Last Judgment "shall the Kingdom of Heaven be likened unto ten virgins, which took their lamps, and went forth to meet the bridegroom. And five of them were wise, and five were foolish". When the bridegroom arrived "at midnight", the Wise Virgins, who had brought extra oil with them, "went in with him to the marriage: and the door was shut". When the Foolish ones arrived later, their lamps having gone out due to lack of oil, they asked the bridegroom to open the door for them, but he answered: "Verily I say unto you, I know you not."

The parable is represented in the middle decorative zone of the eastern section of the south-western pier of the church.[22] Christ and the five Wise Virgins are shown in a

Todić, *Manastir Resava*, Belgrade 1995, 63–64, 91–92, 94–95, fig. 66–67, 70–74, 105; Mantas, *op. cit*., 381, 410, 427, 438, 446, fig. 70–71, 146, 196–197, 233–234, 256.

[15] For the iconography of the parable, v. Wessel, *Gleichnisse Christi*, col. 860–861; Mantas, *op. cit*., 243–255.

[16] At this point it must be noted that some damage to Christ's or the Jew's hand in older photographs had led to the conclusion that it might be a depiction of the parable of the Lost Coin; v. V. R. Petković, D. Bošković, *Manastir Dečani*, Belgrade 1941, 40, pl. CCXXV.1. Cf. Wessel, *Gleichnisse Christi*, col. 861. However, in modern photographs the damage has been undone. Therefore, it is quite certain that this scene represented the narration of the parable of the Lost Sheep; v. B. V. Popović, *Program živopisa u oltarskom prostoru*, in: *Mural painting of Monastery of Dečani. Materials and studies*, ed. V. J. Djurić, Belgrade 1995, 95; Mantas, *Die Ikonographie der Gleichnisse Jesu*, 246, 247. The topic of the narration of a parable, even though it is a topos in illuminated manuscripts, is extremely rare in monumental painting. We see the sole – known to me – other example in the fresco with the parable of the Royal Wedding in the Chilandar monastery on Mount Athos; v. Mantas, *op. cit*., 124–125, 379.

[17] Petković, Bošković, *Manastir Dečani*, 40; Wessel, *Gleichnisse Christi*, col. 861; Mantas, *op. cit.*, 418, fig. 166.

[18] The depiction of the banquet is also seen on fol. 141r of the Gospel of Florence (Biblioteca Medicea Laurenziana, cod. *Plut. VI 23*, circa 1100), and on fol. 178r of the codex *Par. gr. 1128* (fourteenth century) with the romance of Barlaam and Joasaph; v. T. Velmans, *Le Tétraévangile de la Laurentienne Florence, Laur. VI 23*, Paris 1971, 45, fig. 240; S. Der Nersessian, *L'illustration du roman de Barlaam et Joasaph*, Paris 1937, 127–128, fig. 259; Wessel, *Gleichnisse Christi*, col. 861; Mantas, *Die Ikonographie der Gleichnisse Jesu*, 416, 418, fig. 161, 165.

[19] For the texts, v. Mantas, *op. cit.*, 243–244, n. 7–16.

[20] *Ibid*., 253–254.

[21] M. Altripp, *Die Prothesis und ihre Bildausstattung in Byzanz unter besonderer Berücksichtigung der Denkmäler Griechenlands*, Frankfurt am Main 1998, 41 sqq.

[22] For the iconography of the parable, v. W. Lehmann, *Die Parabel von den klugen und törichten Jungfrauen. Eine ikonographische Studie mit einem Anhang über die Darstellung der anderen Parabeln Christi*, Berlin 1916, passim; V. R. Petković, *Parabola o deset devojaka u staroj srpskoj*



Fig. 5. Dečani, parecclesion of St. Nicholas. Parable of the Good Samaritan, detail

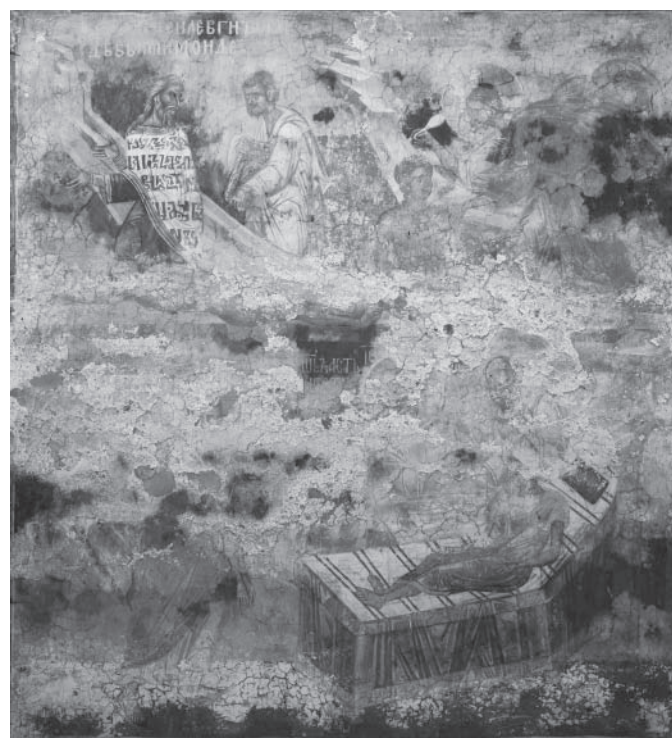


Fig. 6. Dečani, parecclesion of St. Nicholas. Parable of the Good Samaritan, detail

tower-shaped structure with battlements. Christ extends His right hand in a gesture of denial; this denial is directed at the five Foolish Virgins, which are shown in the lower section of the fresco, outside of the structure, which symbolizes paradise, the closed door of which is being knocked by the leader of the group (Fig. 2).[23] The pictorial rendering of the bridegroom in the form of Christ can be found in all representations of the parable, as much in monumental painting as in illuminated manuscripts.[24] Representations of marriage in antiquity,[25] which with the necessary changes became Christian,[26] were used as a model for the older illustrations of the parable, with a characteristic example being the above mentioned miniature of the Rossano Gospel.[27] The parable was represented more often than all the others and can be seen already in the art of the catacombs;[28] this frequency can be explained by the liturgical importance of the corresponding Gospel passage, which, according to the Armenian Typikon of the fifth century, was read on Holy Tuesday.[29]

The place of the parable in the iconographic program of byzantine churches shows a significant variety; the topic, as mentioned above, was depicted normally in iconographic

umetnosti, Raška 1 (1929) 23–27; B. Brenk, *Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends. Studien zur Geschichte des Weltgerichsbildes*, Graz–Wein–Köln 1966, 51–54; Wessel, *Gleichnisse Christi*, col. 853–854; Körkel-Hinkfoth, *Die Parabel von den klugen und törichten Jungfrauen*, passim; C. Jolivet-Lévy, *Nouvelles données sur le IX[e] siècle en Cappadoce. L'église d'İçeridere*, ZRVI 44 (2007) 73–86; Mantas, *Die Ikonographie der Gleichnisse Jesu*, 145–180.

[23] Petković, Bošković, *Manastir Dečani*, 40, 65, pl. CLIII, CLIV; Wessel, *Gleichnisse Christi*, col. 854; Z. Gavrilović, *Divine wisdom as part of Byzantine imperial ideology*, Zograf 11 (1980) 53, fig. 2; B. Todić, M. Čanak-Medić, *Manastir Dečani*, Belgrade 2005, 383, 424, 466, fig. 383; Mantas, *Die Ikonographie der Gleichnisse Jesu*, 394, fig. 107. The parable is depicted in a similar way on fol. 19r of the codex *Copte-Arabe 1* (1250) at the Institute Catholique in Paris, in the, destroyed today, manuscript of the Physiologos of Smyrna (Evangelical School, *cod. B. 8*, fol. 20v, the fourteenth century), in Gračanica (1320/1321), and possibly in Staro Nagoričino (1317/1318). Cf. J. Leroy, *Les manuscrits coptes et coptes-arabes illustrés*, Paris 1974, 162, 220, pl. 80; M. Zibawi, *Die christliche Kunst des Orients*, Solothurn–Düsseldorf 1995, 201, fig. 201; M. Bernabò, G. Peers, R. Terasconi, *Il Fisiologo di Smirne. Le miniature del perduto codice B. 8 della Biblioteca della Scuola evangelica di Smirne*, Firenze 1998, 23–24, 86, fig. 7; B. Todić, *Serbian medieval painting. The age of King Milutin*, Belgrade 1998, 128, 332, fig. 66.

[24] For the patristic comments which led to this identification, v. Mantas, *Die Ikonographie der Gleichnisse Jesu*, 146 with n. 7.

[25] There are impressive similarities between the representation of the parable and the depiction of a marriage on a red-figure amphora by the Polygnotus' painter, which is kept in Toronto and is dated circa 430 BC, v. J. H. Oakley, R. H. Sinos, *The wedding in ancient Athens*, Wisconsin 1993, 96. Cf. M. Mayordomo, *Kluge Mädchen kommen überall hin… (Von den zehn Jungfrauen)*, in: *Kompendium der Gleichnisse Jesu*, 491.

[26] For the changes, through which pagan representations became Christian, v. mainly A. Grabar, *Christian iconography. A study of its origins*, London 1969, passim.

[27] V. n. 5 supra.

[28] V. mainly J. Wilpert, *Die gotteweihten Jungfrauen in den ersten Jahrhunderten der Kirche*, Freiburg im Breisgau 1892, passim.

[29] A. Renoux, *Le codex arménien Jérusalem 121*, Turnhout 1969, 126 with n. 23. On the same day is read the passage in the Church of Constantinople already since the tenth century; v. J. Mateos, *Le Typicon de la Grande Église. Ms. Saint-Croix no. 40, X[e] siècle II. Le cycle des fêtes mobiles*, Roma 1963, 125.3–6.



Fig. 7. Dečani, parecclesion of St. Nicholas. Parable of the Rich Man and Lazarus, detail

proximity to the composition of the Last Judgment, a place which is necessitated by its eschatological content.[30] At this point, an unusual representation on a relief above the entrance to the church of Theotokos at Hohannavank (Armenia, the thirteenth century) must be noted;[31] this position is in accordance with the verse of a Syrian hymn which was written for the inauguration of the cathedral of Edessa (circa 543–554), in which we read: "Furthermore, five doors open into it [the church] after the likeness of the five virgins, And through them the faithful enter with glory, like the [wise]."[32] In the *katholicon* of Dečani the fresco has been placed above the king's throne in the church; this place has already been associated with the idea of wisdom and foolishness: as opposed to the Foolish Virgins, the leader of the nation as well as the *hegoumenos* of the monastery, must have the virtue of wisdom, with which they will correctly lead the state or the monastery.[33]

The two parables examined above where represented in areas of the church that are at a great distance from each other. Their placement on these areas does not allow their inclusion into the "cycle" of parables shown in the monument, which was integrated in the decoration of the southern parecclesion of the *katholikon*, dedicated to Saint Nicholas. Four representations of parables were incorporated in the iconographic program of the parecclesion. These are the parables of the Royal Wedding, the Good Samaritan, the Rich Man and Lazarus, and also that of the Pharisee and Publican, which will be discussed below.

Following the sequence of the Gospel, the first parable to be examined is that of the Royal Wedding, recited by Matthew (22:1–14) and Lukas (14:16–24). According to Matthew, whose narration is the basis for the fresco, a king had invited obviously important people to the banquet that he organized to celebrate his son's marriage. Despite his repeated invitations, during the banquet, the guests "would not come" offering weak excuses. The king then ordered his slaves to go to "the highways" and invite everyone they found there, "both bad and good" and "[...] the wedding was furnished with guests. And when the king came in to see the guests, he saw there a man which had not on a wedding garment. Then said the king to the servants: Bind him hand and foot, take him away, and cast him into the outer darkness; there shall be weeping and gnashing of teeth."



Fig. 8. Dečani, Chapel of St. Nicholas. The Parable of the Rich Man and Lazarus, a detail

The parable of the Royal Wedding is depicted on the upper decorative zone of the south wall of the parecclesion and was represented with two scenes.[34] In the first the feast and the expulsion of the inappropriately dressed man are shown. The centre of the significantly destroyed fresco is dominated by a laid table, around which no less than five male figures are seated. Behind them, Christ stands to the right, extending his right hand to the improperly dressed man. Two flying angels are dragging the impious man by the hair, distancing him from the table (Fig. 3). In the second scene, two more flying angels are throwing the inappropriately dressed man, whose hands and feet have been bound, into a tower-shaped building, within which a large number of skulls can be seen (Fig. 4).[35]

The representation of the parable belongs to the symbolic iconographic type.[36] As such, in the first scene, the king of the Gospel narration was depicted, according to the patristic interpretations of the text,[37] in the form of Christ, an element which can be found in the iconography of the parable since the thirteenth century.[38] At the same time the

---

[30] V. supra.

[31] S. Der Nersessian, *Armenian Art*, Paris 1978, 231, fig. 321; Mantas, *Die Ikonographie der Gleichnisse Jesu*, 91, fig. 90. The particularity of the representation can be noticed in the fact that the figures of the virgins are depicted as male, something which can also be found on fol. 9r of the Armenian Gospel *Matenadaran 4806*, which is dated to the year 1306; v. I. Rapti, *Un tétraévangile arménien de 1313 et ses miniatures géorgiennes*, Revue des études arméniennes 29 (2003–2004) 291; Mantas, *op. cit.*, 157, 391, fig. 100.

[32] Translation according to C. Mango, *The art of the Byzantine empire 312–1453. Sources and documents*, Toronto 1986, 59, verse 17. Cf. K. E. McVey, *The domed church as microcosm. Literary roots of an architectural symbol*, DOP 37 (1983) 91–121, especially 94–95, verse 17.

[33] M. Radujko, *Program živopisa oko „kraljevskog" prestola*, in: *Mural painting of Monastery of Dečani*, 305.

[34] For the iconography of the parable, v. Wessel, *Gleichnisse Christi*, col. 852–853; A. Semoglou, *Le banquet parabolique dans l'iconographie tardive et post-byzantine. Forme et contenu*, in: *Medieval Russian and post-Byzantine art. The second half of the 15th – beginning of the 16th century. 500 years of the mural painting of the cathedral of Nativity of Holy Virgin in Ferapontov Monastery*, Moscow 2005, 302 sqq; Mantas, *Die Ikonographie der Gleichnisse Jesu*, 121–139.

[35] Petković, Bošković, *Manastir Dečani*, 40, pl. CCXXXI/1, CCXXXIV/1; Wessel, *Gleichnisse Christi*, col. 852; M. Marković, *Hristova čuda i pouke*, in: *Mural painting of Monastery of Dečani*, 141–142; Semoglou, *Le banquet parabolique*, 302; Todić, Čanak-Medić, *Manastir Dečani*, 383, 384, 475; Mantas, *Die Ikonographie der Gleichnisse Jesu*, 379–380, fig. 66–67.

[36] For the differentiation of the representations of the parable in iconographical types, v. Mantas, *op. cit.*, 138–139.

[37] For these interpretations, v. *ibid.*, 121 with n. 4, 123 with n. 11.

[38] On fol. 94v of the Gospel *Iviron 5* (the mid-thirteenth century) and on fol. 80r of the codex *Par. gr. 54* (circa 1280); v. St. Pelekanidēs et



Fig. 9. Dečani, parecclesion of St. Nicholas. Parable of the Rich Man and Lazarus, detail

servants, responsible for the expulsion of the impious man, are depicted as angels. The same also holds true for the representation of the corresponding figures in the second scene, in which the inappropriately dressed man is thrown into the outer darkness. The particular emphasis given to the teeth of the skulls[39] in the hexagonal building, with which the outer darkness is represented, is a clear reference to the gnashing of teeth, a phrase with which the parable ends.[40]

The next parable which was included in the iconographic program of the parecclesion is that of the Good Samaritan (Lk 10:25–37). According to Christ's words, "A certain man went down from Jerusalem to Jericho, and he fell among thieves, which stripped him of his raiment, and wounded him, and departed, leaving him half dead". A Priest and a Levite, "when they saw him, passed by on the other side. But a certain Samaritan, as he journeyed, came where he was: and when he saw him, he had compassion on him, and went to him, and bound up his wounds, pouring in oil and wine, and set him on his own beast, and brought him to an inn, and took care of him. And on the morrow when he departed, he took out two pence, and gave them to the host, and said unto him 'Take care of him; whatsoever thou spendest more, when I come again, I will repay thee'."

The parable is shown with three scenes which are placed on the south and west walls of the parecclesion.[41] In the fresco on the south wall, the man's journey from Jerusalem to Jericho, as well as the attack by the thieves, are represented (Fig. 5).[42] Jerusalem, where the traveler begins his journey from, is depicted in the left part of the fresco atop a mountain;[43] on the right, the traveler is seen on his trip. He is shown again at the lower section of the fresco naked and fallen to the ground, while winged demons are attacking him with clubs. The rendering of the thieves in the form of demons[44] is an element based, as has been proven, as much on the patristic commentaries of the Gospel text as on hymnology.[45]

The pictorial rendering of the parable is completed by an extensively damaged two-zoned scene on the western wall of the parecclesion. On the upper zone, the indifference shown by the Priest and the Levite, as well as the care of the Samaritan for the traveler, are represented. On the left, the wounded man is laying naked on the ground, while the Priest and the Levite are walking towards the left, ignoring him. On the right, Christ is shown attending to the, now seated, but still naked, wounded man (Fig. 6).[46] The depiction of the Samaritan in the form of Christ, an element which can be found already in the miniature of the Rossano Gospel,[47] is based on the patristic interpretations of the text and places the fresco in the symbolic iconographic type of the parable.[48]

---

al., *Οι θησαυροί του Αγίου Όρους. Εικονογραφημένα χειρόγραφα* II, Athens 1975, 298–299, fig. 14; H. A. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits de la Bibliothèque nationale du VI^e au XIV^e siècles*, Paris 1929, 47, pl. CII.5; Mantas, *Die Ikonographie der Gleichnisse Jesu*, 377–378, fig. 62–63.

[39] Skulls are also depicted in the miniature which illustrates fol. 45r of the Florence Gospel (circa 1100); v. Velmans, *Le Tétraévangile*, 31, fig. 99. For the origins of the topic from representations of the Last Judgment, v. Y. Christe, *Das Jüngste Gericht*, Regensburg 2001, 27 sq.

[40] Cf. Marković, *Hristova čuda i pouke*, 142.

[41] For the iconography of the parable, v. Wessel, *Gleichnisse Christi*, col. 856–860; De' Maffei, *Di alcune miniature del Salterio Tomič*, 91–125 (with older bibliography); Hosoda, *Darstellungen der Parabel vom barmherzigen Samariter*, passim; Mantas, *Die Ikonographie der Gleichnisse Jesu*, 196–215.

[42] Petković, Bošković, *Manastir Dečani*, 40, pl. CLXXXVII; Todić, Čanak-Medić, *Manastir Dečani*, 384, 475; Mantas, *Die Ikonographie der Gleichnisse Jesu*, 407–408, fig. 139.

[43] The representation of Jerusalem atop a mountain is in accordance with the phrase *going down* of the text, which corresponds to the reality, as Jerusalem is built at a higher elevation than Jericho. The city is depicted in a similar way already since the ninth century, with the oldest surviving example being the miniature on fol. 143v of the codex *Par. gr. 510* (879–882); v. L. Brubaker, *Vision and meaning in ninth-century Byzantium. Image as exegesis in the Homilies of Gregory of Nazianzus*, Cambridge 1999, 75–77, fig. 19; R. Zimmermann, *Berührende Liebe (Der barmherzige Samariter)*, in: *Kompendium der Gleichnisse Jesu*, 543–544.

[44] The thieves are also depicted as demons in other Palaeologan images of the parable, such as on fol. 203v of the Serbian Psalter of Munich (Bayerische Staatsbibliothek, *cod. Slav. 4*, 1375–1400); v. *Der Serbische Psalter*, ed. H. Belting, Wiesbaden 1978, vol. I, 151 sqq, 258 sqq, vol. II, fol. 203v; Mantas, *Die Ikonographie der Gleichnisse Jesu*, 409, fig. 143.

[45] J. Daniélou, *Le bon Samaritain*, in: *Mélanges bibliques rédigés en l'honneur de A. Robert*, Paris 1956, 457–465; G. J. Bartelink, *Les démons comme brigands*, Vigiliae Christianae 21 (1967) 12–24; R. Stichel, *Studien zum Verhältnis von Text und Bild spät- und nachbyzantinischer Vergänglichkeitsdarstellungen*, Wien–Köln–Graz 1971, 30–31; De' Maffei, *Di alcune miniature del Salterio Tomič*, 103–105. Cf. A. Stavropoulou-Makri, *Les peintures murales de l'église de la Transfiguration à Veltsista (1568) en Epire et l'atelier des peintres Kondaris*, Ioannina 1989, 114.

[46] Petković, Bošković, *Manastir Dečani*, 40, pl. CCXX.2; Todić, Čanak-Medić, *Manastir Dečani*, 384, 475; Mantas, *Die Ikonographie der Gleichnisse Jesu*, 408, fig. 140.

[47] V. n. 6 supra.

[48] Mantas, *Die Ikonographie der Gleichnisse Jesu*, 198 with n. 5, 214–215.

It is also worth noting that the Levite is holding a closed codex,[49] which is an allusion to the Old Testament, as, according to the patristic commentaries, the Priest and the Levite were considered as symbols of the Law in general and of Moses in particular.[50]

On the lower zone of the fresco, on the left, the transportation of the wounded man, being supported by Christ,[51] can be seen. The scene is different from the text, in which it is written that the traveler was transported to the inn *on the beast* of the Samaritan. This difference between text and image is attributed also to the symbolic interpretations of the parable, according to which Christ, with his sacrifice on the cross, made his own body a beast of burden, upon which the salvation of the people is made possible.[52] On the right, the traveler is depicted on a bed, a topic which is not mentioned in the Gospel, but can be considered as obvious within the spirit of the narration. Behind the bed, the Samaritan/Christ pays the innkeeper. As much as it is possible to discern, the innkeeper appears to be rendered with the characteristics of the apostle Paul. If this observation is true, then one more symbolic element can be found within the fresco, as according to the patristic interpretations of the text the innkeeper was identified as the Church, the clergy, the apostles, and Paul in particular.[53]

The third parable included in the iconographic program of the parecclesion is that of the Rich Man and Lazarus (Lk 16:19–31). According to Christ's words, "There was a certain rich man, which was clothed in purple and fine linen, and fared sumptuously every day. And there was a certain beggar named Lazarus, which was laid at his gate, full of sores, and desiring to be fed with the crumbs which fell from the rich man's table; moreover the dogs came and licked his sores." When both of them died, the rich man, "being in torments, seeth Abraham far off, and Lazarus at his bosom. And he cried and said, Father Abraham, have mercy on me, and send Lazarus that he may dip the tip of his finger in water, and cool my tongue; for I am tormented in this flame." But the patriarch refused, reminding him "[…] thou, in thy lifetime, received thy good things, and likewise Lazarus evil things […]. And beside all this", continued Abraham, "between us and thou there is a great gulf fixed: so that they which would pass from hence to you cannot; neither can they pass to us, that would come from thence."

The parable was rendered with three scenes, which are depicted on the west and north walls of the parecclesion.[54] In the first of these, which is on the upper section of the west wall, the luxurious life of the Rich Man and Lazarus' miserable one are represented (Fig. 7).[55] The Rich Man, dressed in fine garments and with a crown on his head, is seated at a laid table, accompanied by other guests. His depiction as a king is an element which distances the scene from the text; it is a western influence, as this particular detail can be found in representations of the parable in the West, and is based on Latin commentaries of the text.[56] The topic of the Rich Man's luxurious life, possibly because of its pagan character, can be found rarely in depictions of the parable.[57] An iconographic detail, unique in the pictorial rendering of the allegorical story in the East, is the depiction of a female figure which is seated next to the Rich Man. The spirit of the narrative makes it far more likely that this is an immoral woman rather than the Rich Man's wife. The depiction, finally, of the half-naked Lazarus, who is shown wearing a hat,[58] in front of the table, serves to emphasize the difference between the lives led by the two protagonists of the allegorical story.

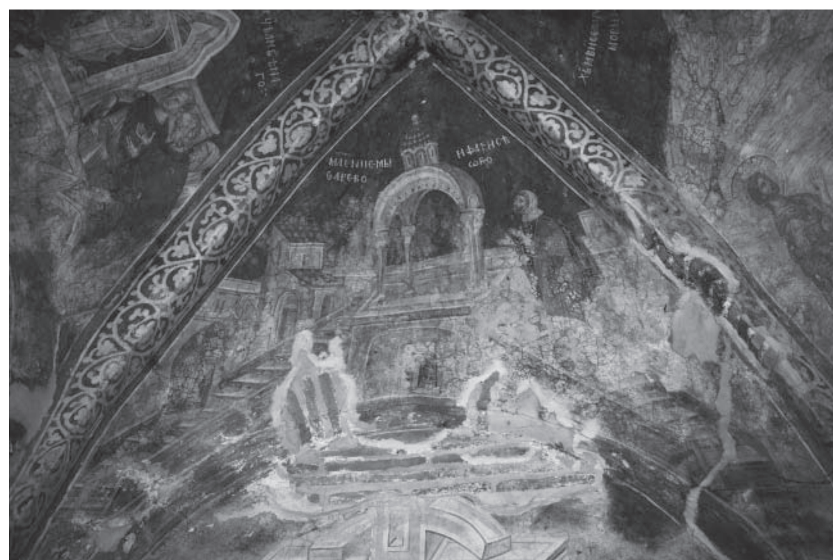


Fig. 10. Dečani, parecclesion of St. Nicholas. Parable of the Pharisee and Publican

The fresco on the north wall of the parecclesion depicts Lazarus' death on the left and the Rich Man's on the right (Fig. 8).[59] Lazarus is laying half-naked on a straw mat, while two angels transport his soul to Heaven. The Rich Man is depicted laying in a marble sarcophagus, dressed in lavish garments, while an angel strikes his mouth with a trident. The subject of the two protagonists' death is unique in the iconography of the parable in eastern art, as in other extensive representations of the allegorical story, only the burial of the two figures is shown, but not their death.[60] The marble

[49] The Levite is also seen holding a codex in the Serbian Psalter (fol. 204r); v. *Der Serbische Psalter* II, fol. 204r. Cf. Mantas, *Die Ikonographie der Gleichnisse Jesu*, 409, fig. 144.

[50] *Der Serbische Psalter* I, 260 with n. 237; De' Maffei, *Di alcune miniature del Salterio Tomič*, 106–109.

[51] The subject is similarly depicted on fol. 204v of the Serbian Psalter and in the fresco of Curtea de Argeş, v. *Der Serbische Psalter* II, fol. 204v; Tafrali, *Monuments byzantins de Curtéa de Argeş*, 68–69, pl. XXXIV; Mantas, *Die Ikonographie der Gleichnisse Jesu*, 211, 409–410, fig. 145, 147.

[52] For these patristic comments, v. Hosoda, *Darstellungen der Parabel vom barmherzigen Samariter*, 129.

[53] For these patristic comments, v. Mantas, *Die Ikonographie der Gleichnisse Jesu*, 197 with n. 9.

[54] For the iconography of the parable, v. Wessel, *Gleichnisse Christi*, col. 863–864; S. Der Nersessian, *Program and iconography of the frescoes of the parecclesion*, in: *The Kariye Djami IV. Studies in the art of the Kariye Djami and its intellectual background*, ed. P. A. Underwood, New York 1975, 330–331; U. Wolf, *Die Parabel vom reichen Prasser und armen Lazarus in der mittelalterlichen Buchmalerei*, München 1989, passim; Mantas, *Die Ikonographie der Gleichnisse Jesu*, 292–312.

[55] Petković, Bošković, *Manastir Dečani*, 39, pl. CXCV; Marković, *Hristova čuda i pouke*, 142; Todić, Čanak-Medić, *Manastir Dečani*, 383, 475; Mantas, *Die Ikonographie der Gleichnisse Jesu*, 437, fig. 230.

[56] The Rich Man is also wearing a crown in the miniature on fol. 182r of the Armenian Gospel *Matenadaran 7651* (thirteenth century and 1320); v. S. Der Nersessian, *Miniature painting in the Armenian Kingdom of Cilicia from the twelfth to the fourteenth Century*, Washington 1993, 147, fig. 613; Mantas, *Die Ikonographie der Gleichnisse Jesu*, 435, fig. 224.

[57] Besides the representation being examined, it can also be found in the miniature of the above mentioned (v. previous note) Armenian Gospel, as well as in the Resava fresco; v. Todić, *Manastir Resava*, 91, 93–94, fig. 73–74; Mantas, *Die Ikonographie der Gleichnisse Jesu*, 438, fig. 233–234.

[58] A hat is also worn by the figure in the Resava fresco; v. the previous note.

[59] Petković, Bošković, *Manastir Dečani*, 39–40, pl. CCXXX; Mantas, *Die Ikonographie der Gleichnisse Jesu*, 437, fig. 231.

[60] V. the miniature on fol. 149r of the codex *Par. gr. 510*; Brubaker, *Vision and Meaning in Ninth-Century Byzantium*, 131–132, fig. 20 (with older bibliography).

sarcophagus, in which the deceased Rich Man lays, is an allusion to his luxurious burial, which is the opposite of Lazarus' poor one. This iconographic element is based on Augustine's commentaries, who, with the occasion of the Rich Man's burial, expresses his absolute denial of the luxurious mausoleums, in which the rich are buried.[61] On the right side of the fresco, the Rich Man is seen naked in flames; extending his right hand, he attempts to communicate with Abraham, who is represented on a pier on the right, holding Lazarus' soul in his bosom (Fig. 9).[62] The depiction of the Rich Man at a distance from Abraham, a topos in the iconography of the parable,[63] is an attempt to represent the gulf, which, according to the Gospel text, separates Heaven from Hell.

The parable of the Pharisee and Publican is the final one which was depicted in the parecclesion. According to Christ's words (Lk 18:9–14), "Two men went up into the temple to pray; one was a Pharisee, and the other was a publican". The Pharisee, within his prayers, included all of his righteous deeds and thanked God for them, as well as for the fact that he was different from the Publican. The latter, "standing afar off, would not lift up so much as his eyes unto heaven, but smote upon his breast, saying, God be merciful to me a sinner. Christ concludes that this man [the Publican] went down to his house justified rather than the other."

The allegorical story is represented in a fresco which occupies the western part of the western cross vault of the parecclesion.[64] At its sides, there are two ladders which lead up to a ciborium, crowned by a dome. The Publican stands on the lower zone of the left ladder, while the Pharisee stands on the upper zone of the right, places which correspond to the text of the Gospel (Fig. 10).[65] A point of particular interest in the fresco is the depiction of the two ladders and the schematized architectural constructs beneath them. The ladders give the impression of leading to the roof of a structure which is beneath the temple. These elements as well as the architectural structures, which can be seen in the background of the scene, are based on byzantine descriptions of the Jewish temple. Theophanes Kerameus characteristically writes: "The temple was more raised from the ground of the city. For porticoes beneath the crepises and alternately apses raised it high off the ground. And from the outer sides stone staircases were raised from the lower sections up to the gates of it."[66] The influence of the text on the creation of the image is clear.[67]

The choice of these particular parables for the decoration of the parecclesion of St. Nicholas does not seem to be accidental; it could be interpreted according to their eschatological and soteriological content. The parable of the Good Samaritan and that of the Pharisee and the Publican have a mainly soteriological character, as they are related to the salvation of the people, which became possible with the Incarnation of God (Good Samaritan). In this way, the faithful can achieve salvation with actions that are in harmony with the teaching of the Gospel, in other words, love for their neighbor (Good Samaritan) and humility (Pharisee and Publican). At the same time, however, the aforementioned parables also include eschatological elements, as can be seen in the other two allegorical stories that were depicted in the same parecclesion. The way through which the faithful will earn a place at God's Right Hand at the Last Judgment is demonstrated with the parables of the Royal Wedding and of the Rich Man and Lazarus, while they, whose actions are not in accordance with the Gospel, will be thrown into eternal damnation.

The depiction of these particular parables within the parecclesion raises – as is natural – the question of its liturgical function. The soteriological and eschatological meanings of the images could lead to the conclusion that the chapel was used for burial purposes; however, it is known that the burial chapel of the monastery of Dečani was that of St. George.[68] As a result, it is possible that the parecclesion of St. Nicholas was used for memorial services, as has already been suggested.[69] The matter, at any rate, is still open to study.

The creation of a "cycle" of parables is an innovation in the iconographic program of churches from the Palaiologan era, and can be seen almost exclusively in Serbian monuments, as well as in the Serbian Chilandar monastery on Mount Athos. The choice of the parables that comprise the cycle is a significant clue, which can be utilized to explain their depiction in this particular area. The example of Dečani is characteristic, because more or less the same parables are also found in other Serbian monuments. The most commonly represented allegorical stories are those of the Royal Wedding, the Pharisee and Publican, the Good Samaritan, the Rich Man and Lazarus, as well as that of the Wise and Foolish Virgins.

The parables of the Pharisee and Publican and of the Wise and Foolish Virgins have a significant role in the Typikon of the Church of Constantinople and in the Sabaitic Typikon (Typikon of the Church of Jerusalem), as the first one is read on the first Sunday of the Triodion,[70] while the

---

[61] I. Herklotz, *„Sepulcra" e „Monumenta" del Medioevo. Studi sull'arte sepolcrale in Italia*, Neapel 2001², 46–47 with n. 17.

[62] Petković, Bošković, *Manastir Dečani*, 40, pl. CCXXXII; Mantas, *Die Ikonographie der Gleichnisse Jesu*, 437–438, fig. 229.

[63] Characteristic examples are the miniature on fol. 145v of the Gospel *Par. gr. 74* (the mid-eleventh century) and that on fol. 165r of the Lectionary of Venice (Istituto Ellenico, *cod. 2*, the second half of the eleventh century). Cf. H. Omont, *Évangiles avec peintures byzantines du XI^e siècle. Reproduction des 361 miniatures du Manuscrit grec 74 de la Bibliothèque nationale*, Paris 1908, pl. 126b; Wolf, *Die Parabel vom reichen Prasser und armen Lazarus*, 30–31, 32–33, fig. 4, 7–8; A. Xyngopoulos, *Το ιστορημένον Ευαγγέλιον του Ελληνικού Ινστιτούτου της Βενετίας*, Θησαυρίσματα 1 (1962) 66, 73, pl. V.1; Mantas, *Die Ikonographie der Gleichnisse Jesu*, 431, 432, fig. 208, 211.

[64] For the iconography of the parable, v. Wessel, *Gleichnisse Christi*, col. 844; S. Dufrenne, *L'insensé dans l'illustration des Psautiers byzantines et slaves*, in: *Byzance et les Slaves. Études de civilisation. Mélanges Ivan Dujčev*, Paris 1979, 129–137, esp. 133 sqq; Mantas, *Die Ikonographie der Gleichnisse Jesu*, 318–332.

[65] Petković, Bošković, *Manastir Dečani*, 40, pl. CCXXXIII.2; Marković, *Hristova čuda i pouke*, 141; Todić, Čanak-Medić, *Manastir Dečani*, 383; Mantas, *Die Ikonographie der Gleichnisse Jesu*, 445, fig. 254.

[66] Theophanis Ceramei, *Homilia XVI. De publicano et pharisaeo*, PG 132, 357A–B ("μετεωρότερος ἦν τῆς πόλεως ὁ ναός. Στοαὶ γὰρ κάτωθεν ἐκ τῶν κρηπίδων, καὶ αψίδες ἀμοιβαδὸν τὸν ναὸν ἐπερείδουσαι εἰς τὸ ὕψος αὐτὸν μετεώριζον. Ἔξωθεν δὲ λίθιναι βαθμίδες ἐκ τῶν χθαμαλωτέρων ἄχρι τῶν πυλῶν τοῦ ναοῦ διηγείροντο"). V. also Gregorii Palamae, *Homilia II. De publicano et pharisaeo*, PG 151, 20C–D ("ἦν δὲ καὶ τὸ ἱερὸν ἐκεῖνον τὸ παλαιὸν ἐφ᾿ ὑψηλοῦ κείμενον, ἐν μετεώρῳ τῆς πόλεως").

[67] The Jewish temple was depicted in a similar way in four other Serbian monuments: Chilandar monastery (1321), Staro Nagoričino (1317/1318), Gračanica (1320/1321), and Resava (ca. 1418). Cf. E. Tsigaridas, *Τοιχογραφίες της περιόδου των Παλαιολόγων σε ναούς της Μακεδονίας*, Thessaloniki 1999, 15; Todić, *Serbian medieval painting*, 128, 321, 332, 353; P. Miljković-Pepek, *Deloto na zographite Mihailo i Eutihij*, Skopje 1967, 59; Todić, *Manastir Resava*, 91, 94, fig. 105; Mantas, *Die Ikonographie der Gleichnisse Jesu*, 444–445, 446, fig. 253, 256.

[68] G. Babić, *Les chapelles annexes des églises byzantines. Fonction liturgique et programmes iconographiques*, Paris 1969, 138; B. Pantelić, *The architecture of Dečani and the role of Archbishop Danilo II*, Wiesbaden 2002, 59; L. Theis, *Die Flankenräume im mittelbyzantinischen Kirchenbau*, Wiesbaden 2005, 150 sqq.

[69] Pantelić, *The architecture of Dečani*, 61 sqq.

[70] The parable of the Pharisee and Publican is not mentioned in the codex *Stavrou 40* (950–959) as the first one of the Triodion in the Typikon of the Church of Constantinople, but this Gospel passage is read, accord-

second one is read on Holy Tuesday.[71] The importance of the other parables is nonexistent in the Typikon of Constantinople,[72] a difference between that and the Sabaitic Typikon. G. Bertonière's studies have shown that the parable of the Royal Wedding was read in the Sabaitic Typikon on the second Sunday of Lent,[73] that of the Good Samaritan on the fourth[74] and that of the Rich Man and Lazarus on the fifth.[75] The same quite possibly was true in older times for the Church of Constantinople, because the hymnology of these Sundays seems unrelated to the nowadays corresponding Gospel passages, while it shows a particular relationship with the aforementioned parables.[76] The certain reading, however, of the Gospel passages with these parables on the Sundays of Lent in the Sabaitic Typikon makes their liturgical importance significant, a fact which explains their frequent depiction.

A question that easily occurs is the following: For what reasons where these particular parables included in that exact time period in the iconographic programs of Serbian churches? This question can be answered if we examine the changes which took place within the Serbian Church in the thirteenth century, especially with regards to its relationship with the Patriarchate of Jerusalem. It is known that, Sava, archbishop and later saint of the Serbian Church, who visited the Holy Land twice, showed a marked interest in the liturgical reform of his own Church, which became autocephaly in the year 1219,[77] and in the spiritual and artistic relationship between this Church and the one of Jerusalem.[78] The reform of the Serbian Church was focused on the adoption of the Sabaitic Typikon, which brought many changes to the more important liturgical books, i.e. the Triodion, the Menaia, and the Oktoechos in Serbia as well as in the Chilandar monastery.[79] The Sabaitic Typikon was translated in the year 1319 into the Serbian language by Nikodim, the *hegoumenos* of the Chilandar monastery and later archbishop of Serbia.[80] In his translation's prologue, Nikodim notes that he undertook this difficult task, so that it could be utilized by the whole Serbian Church.[81] The inclusion of the examined parables into the iconographic program of Serbian monuments since the fourteenth century could therefore be related to the reformation of the Typikon of the Serbian Church, and in particular its adoption of the Sabaitic Typikon, in which, as mentioned above, the liturgical value of said Gospel passages was significant.

At this point it must be noted that many archbishops of Serbia, such as Sava III (1309–1316) and especially Danilo II (1234–1337) played a significant role in the organization of the iconographic programs of the churches in their domain. A characteristic example is the latter's involvement in the conception of the painted decoration of Dečani.[82] These personalities had as their objective the connection of the Serbian monuments with the Church of Holy Sion in Jerusalem,[83] in which, as it is known from philological sources, the parable of the Pharisee and Publican was depicted.[84] As a result, it is not possible to exclude that the inclusion of the other parables within the Serbian churches is related to similar depictions in the Church of Holy Sion. This hypothesis, however, based on our current knowledge, cannot be supported.

---

ing to the same codex, on the Sunday before that of the Prodigal Son; v. Mateos, *Le typicon de la Grande Église*, 3 with n. 2.

71 V. n. 29 supra.

72 The parable of the Royal Wedding is read on the 14th Sunday after Pentecost, that of the Good Samaritan on the 24th Sunday after Pentecost, and that of the Rich Man and Lazarus on the fifth Lukas' Sunday; v. Mateos, *Le typicon de la Grande Église*, 154.10–13, 160.24–26. Cf. V. K. Exarchos, *Το παρ' ημίν ισχύον σύστημα των Βιβλικών Αναγνωσμάτων εν τοις τακτοίς καιροίς δημοσίας λατρείας. Α΄. Ο κινητός κύκλος*, Athens 1935, 84.

73 G. Bertonière, *The Sundays of Lent in the Triodion: The Sundays Without a Commemoration*, Roma 1997, 46–47.

74 *Ibid*., 46–47, 131–132, 183–191.

75 *Ibid*., 45–46, 133–134, 190–196.

76 *Τριώδιον Κατανυκτικόν, περιέχον άπασαν την ανήκουσαν αυτώ Ακολουθίαν της Αγίας και Μεγάλης Τεσσαρακοστής*, Athens 1992, 139 sqq, 272–277, 399, 409, 417, 429.

77 Todić, *Serbian Medieval Painting*, 155; N. Zarras, *Ο εικονογραφικός κύκλος των Εωθινών Ευαγγελίων στην Παλαιολόγεια Μνημειακή Ζωγραφική των Βαλκανίων*, Athens 2006 (unpublished doctoral dissertation), 193.

78 Zarras, *op. cit*., 192 with n. 987.

79 Todić, *Serbian Medieval Painting*, 156–157. Cf. Zarras, *op. cit*., 192.

80 Todić, *Serbian Medieval Painting*, 156.

81 L. Mirković, *Tipik arhiepiskopa Nikodima*, Bogoslovlje 16/2 (1957) 13–15; Todić, *Serbian Medieval Painting*, 157, 198, with n. 117; Zarras, *op. cit*., 192, with n. 989.

82 Todić, *Serbian Medieval Painting*, 14; Pantelić, *The architecture of Dečani*, 25, 85–87; Zarras, *op. cit*., 193.

83 For this church v. mainly Y. Tsafrir, *Jerusalem*, in: *Reallexikon zur byzantinischen Kunst* III, Stuttgart 1978, col. 601–602.

84 Epiphanii Monachi, *Enarratio Syriae*, PG 120, 261D. Cf. A. Baumstark, *Frühchristlich-palästinensische Bildkompositionen in abendländischer Spiegelung*, BZ 20 (1911) 195 with n. 4.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ – REFERENCE LIST

Acheimastou-Potamianou M., *Hg. Georgios Diasorites*, in: *Naxos*, ed. M. Chatzidakis, Athens 1989.

Altripp M., *Die Prothesis und ihre Bildausstattung in Byzanz unter besonderer Berücksichtigung der Denkmäler Griechenlands*, Frankfurt am Main 1998.

Babić G., *Les chapelles annexes des églises byzantines. Fonction liturgique et programmes iconographiques*, Paris 1969.

Bartelink G. J., *Les démons comme brigands*, Vigiliae Christianae 21 (1967) 12–24.

Baumstark A., *Frühchristlich-palästinensische Bildkompositionen in abendländischer Spiegelung*, BZ 20 (1911) 195.

Bernabò M., Peers G., Terasconi R., *Il Fisiologo di Smirne. Le miniature del perduto codice B. 8 della Biblioteca della Scuola evangelica di Smirne*, Firenze 1998.

Bertonière G., *The Sundays of Lent in the Triodion: The Sundays without a commemoration*, Roma 1997.

Bovini G., *Mosaici di S. Apollinare Nuovo di Ravenna. Il ciclo cristologico*, Firenze 1958.

Brenk B., *Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends. Studien zur Geschichte des Weltgerichsbildes*, Graz–Wein–Köln 1966.

Brubaker L., *Vision and meaning in ninth-century Byzantium. Image as exegesis in the Homilies of Gregory of Nazianzus*, Cambridge 1999

Cavallo G., Gribomont J., Loerke W. C., *Codex Purpureus Rossanensis*, Roma–Graz 1987.

Christe Y., *Das Jüngste Gericht*, Regensburg 2001.

Daniélou J., *Le bon Samaritain*, in: *Mélanges bibliques rédigés en l'honneur de A. Robert*, Paris 1956, 457–465.

Deichmann F. W., *Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna*, Baden-Baden 1958.

Deichmann F. W., *Ravenna. Hauptstadt des spätantiken Abendlandes I. Geschichte und Monumente*, Wiesbaden 1969.

Dēmētrokallēs G., *Συμβολαί εις την μελέτην των Βυζαντινών μνημείων της Νάξου*, Athens 1962 (Dēmētrokallēs G., *Symvolai eis tēn meletēn tōn Vyzantinōn mnēmeiōn tēs Naxou*, Athens 1962).

De' Maffei F., *Di alcune miniature del Salterio Tomič con particolare riguardo alla parabola del Buon Samaritano nel suo rapporto con lo Sl. 4 di Monaco e altre redazioni in chiave allegorica*, in: *Atti dell'8° Congesso internazionale di studi sull'alto Medioevo*, Spoleto 1983, 91–125.

Der Nersessian S., *L'illustration du roman de Barlaam et Joasaph*, Paris 1937.

Der Nersessian S., *Armenian art*, Paris 1978.

Der Nersessian S., *Program and iconography of the frescoes of the parecclesion*, in: *The Kariye Djami IV. Studies in the art of the Kariye Djami and its intellectual background*, ed. P. A. Underwood, New York 1975, 330–331.

Der Nersessian S., *Miniature painting in the Armenian Kingdom of Cilicia from the twelfth to the fourteenth Century*, Washington 1993.

Der Serbische Psalter, ed. H. Belting, I–II, Wiesbaden 1978.

Dufrenne S., *L'insensé dans l'illustration des Psautiers byzantines et slaves*, in: *Byzance et les Slaves. Études de civilisation. Mélanges Ivan Dujčev*, Paris 1979, 129–137.

Dumitrescu A., *Une nouvelle datation des peintures murales de Curtea de Argeş. Origine de leur iconographie*, Cahiers archéologiques 37 (1989) 135–137, 156.

Epiphanii Monachi, *Enarratio Syriae*, PG 120, 261D.

Euthymii Zigabeni, *In Matthaeum*, PG 129, 413D–416A.

Exarchos V. K., *Το παρ' ημίν ισχύον σύστημα των Βιβλικών Αναγνωσμάτων εν τοις τακτοίς καιροίς δημοσίας λατρείας. Α΄. Ο κινητός κύκλος*, Athens 1935 (Exarchos V. K., *To par' ēmin ischyon systēma tōn Vivlikōn Anagnōsmatōn en tois taktois kairois dēmosias latreias. A΄. Ho kinētos kyklos,* Athens 1935].

Gavrilović Z., *Divine wisdom as part of Byzantine imperial ideology*, Zograf 11 (1980) 53.

Grabar A., *La fresque des saintes femmes au tombeau à Doura*, CA 8 (1956) 12–14.

Grabar A., *Christian iconography. A study of its origins*, London 1969.

Ioannis Chrysostomii, *Homiliae in Matthaeum*, PG 58, 482.

Harnisch W., *Die Gleichniserzählungen Jesu. Ein hermeneutische Einführung*, Göttingen 2001[4].

Haubeck W., *Gleichnisse Jesu*, in: *Evangelisches Lexikon für Theologie und Gemeinde* I, Wuppertal 1998[2], col. 774.

Herklotz I., *„Sepulcra" e „Monumenta" del Medioevo. Studi sull'arte sepolcrale in Italia*, Neapel 2001[2].

Hosoda A., *Darstellungen der Parabel vom barmherzigen Samariter*, Petersberg 2002.

Jeremias J., *Die Gleichnisse Jesu*, Göttingen 1998[11].

Jolivet-Lévy C., *Nouvelles données sur le IX[e] siècle en Cappadoce. L'église d'İçeridere*, ZRVI 44 (2007) 73–86.

Körkel-Hinkfoth R., *Die Parabel von den klugen und törichten Jungfrauen (Mt. 25, 1–13) in der bildenden Kunst und im geistlichen Schauspiel*, Frankfurt am Main 1994.

Kourkoutidou-Nikolaidou E., Tourta A., *Spaziergänge durch das byzantinische Thessaloniki*, Athen 1997.

Lehmann W., *Die Parabel von den klugen und törichten Jungfrauen. Eine ikonographische Studie mit einem Anhang über die Darstellung der anderen Parabeln Christi*, Berlin 1916.

Leroy J., *Les manuscrits coptes et coptes-arabes illustrés*, Paris 1974.

Mango C., *The art of the Byzantine empire 312–1453. Sources and documents*, Toronto 1986.

Mantas A. G., *Die Ikonographie der Gleichnisse Jesu in der Ostkirchlichen Kunst (5.–15. Jh.)*, Leiden 2010.

Mantas A. G., *Άγνωστες παραστάσεις της παραβολής των Βασιλικών Γάμων σε τοιχογραφημένες εκκλησίες της Κρήτης*, in: *10[th] International Cretological Studies Congress* B/2, Khania 2010, 109–122 (Mantas A. G., *Agnōstes parastaseis tēs paravolēs tōv Vasilikōn Gamōn se toichographēmenes ekklēsies tēs Krētēs*, in: *10[th] International Cretological Studies Congress* B/2, Khania 2010, 109–122).

Marković M., *Hristova čuda i pouke*, in: *Mural painting of Monastery of Dečani. Materials and studies*, ed. V. J. Djurić, Belgrade 1995, 141–142.

Mateos J., *Le Typicon de la Grande Église. Ms. Saint-Croix no. 40, X[e] siècle II. Le cycle des fêtes mobiles*, Roma 1963.

Mayordomo M., *Kluge Mädchen kommen überall hin… (Von den zehn Jungfrauen)*, in: *Kompendium der Gleichnisse Jesu*, 491.

McVey K. E., *The domed church as microcosm. Literary roots of an architectural symbol*, DOP 37 (1983) 91–121.

Miljković-Pepek P., *Deloto na zografite Mihailo i Eutihij*, Skopje 1967.

Mirković L., *Tipik arhiepiskopa Nikodima*, Bogoslovlje 16/2 (1957) 13–15.

Oakley J. H., Sinos R. H., *The wedding in ancient Athens*, Wisconsin 1993.

Omont H. A., *Miniatures des plus anciens manuscrits de la Bibliothèque nationale du VI[e] au XIV[e] siècles*, Paris 1929.

Omont H., *Évangiles avec peintures byzantines du XI[e] siècle. Reproduction des 361 miniatures du Manuscrit grec 74 de la Bibliothèque nationale*, Paris 1908.

Pantelić B., *The architecture of Dečani and the role of Archbishop Danilo II*, Wiesbaden 2002.

Pelekanidēs St. et al., *Οι θησαυροί του Αγίου Όρους. Εικονογραφημένα χειρόγραφα* II, Athens 1975 (Pelekanidēs St. et al., *Hoi thēsauroi tou Hagiou Orous. Eikonographēmena cheirographa* II, Athens 1975).

Petković V. R., Bošković Đ., *Manastir Dečani*, Belgrade 1941.

Petković V. R., *Parabola o deset devojaka u staroj srpskoj umetnosti*, Raška 1 (1929) 23–27.

Popović B. V., *Program živopisa u oltarskom prostoru*, in: *Mural painting of Monastery of Dečani. Materials and studies*, ed. V. J. Djurić, Belgrade 1995, 95.

Radujko M., *Program živopisa oko „kraljevskog" prestola*, in: *Mural painting of Monastery of Dečani*. *Materials and studies*, ed. V. J. Djurić, Belgrade 1995, 305.

Rapti I., *Un tétraévangile arménien de 1313 et ses miniatures géorgiennes*, Revue des études arméniennes 29 (2003–2004) 291.

Renoux A., *Le codex arménien Jérusalem 121*, Turnhout 1969.

Santoro C., *Il Codice purpureo di Rossano*, Roma 1974.

Semoglou A., *Le banquet parabolique dans l'iconographie tardive et postbyzantine. Forme et contenu*, in: *Medieval Russian and Post-Byzantine Art. The Second Half of the 15[th] – Beginning of the 16[th] Century. 500 Years of the Mural Painting of the Cathedral of Nativity of Holy Virgin in Ferapontov Monastery*, Moscow 2005, 302.

Sevrugian P., *Der Rossano-Codex und die Sinope-Fragmente. Miniaturen und Theologie*, Worms 1990.

Simić-Lazar D., *Sur une datation des fresques de l'église de Saint-Nicolas de Curtea de Argeş (Roumanie)*, ZLUMS 39 (2011) 9–38.

Stavropoulou-Makri A., *Les peintures murales de l'église de la Transfiguration à Veltsista (1568) en Epire et l'atelier des peintres Kondaris*, Ioannina 1989.

Stephan Ch., *Ein byzantinisches Bildensemble. Die Mosaiken und Fresken der Apostelkirche zu Thessaloniki*, Worms 1986.

Stichel R., *Studien zum Verhältnis von Text und Bild spät- und nachbyzantinischer Vergänglichkeitsdarstellungen*, Wien–Köln–Graz 1971.

Stilwell R., *Catalogue of sculpture*, in: *Antioch-on-the-Orontes III. The excavations 1937–1939*, ed. R. Stilwell, Princeton 1941, 129.

Tafrali O., *Monuments byzantins de Curtéa de Argeş*, Paris 1931.

Theis L., *Die Flankenräume im mittelbyzantinischen Kirchenbau*, Wiesbaden 2005.

Tsafrir Y., *Jerusalem*, in: *Reallexikon zur byzantinischen Kunst* III, Stuttgart 1978, col. 601–602.

Todić B., *Manastir Resava*, Beograd 1995.

Todić B., Čanak-Medić M., *Manastir Dečani*, Beograd 2005.

Todić B., *Serbian medieval painting. The age of King Milutin*, Belgrade 1998.

Τριώδιον Κατανυκτικόν, περιέχον άπασαν την ανήκουσαν αυτώ Ακολουθίαν της Αγίας και Μεγάλης Τεσσαρακοστής, Athens 1992 (*Triōdion Katanuktikon, periechon apasan tēn anēkousan autō Akolouthian tēs Hagias kai Megalēs Tessarakostēs*, Athens 1992).

Tsigaridas E., *Τοιχογραφίες της περιόδου των Παλαιολόγων σε ναούς της Μακεδονίας*, Thessaloniki 1999 (Tsigaridas E., *Toichographies tēs periodou tōn Palaiologōn se naous tēs Makedonias*, Thessaloniki 1999).

Xyngopoulos A., *Το ιστορημένον Ευαγγέλιον του Ελληνικού Ινστιτούτου της Βενετίας*, Θησαυρίσματα 1 (1962) 66, 73 [Xyngopoulos A., *To historēmenon Euaggelion tou Hellēnikou Institoutou tēs Venetias*, Thēsaurismata 1 (1962) 66, 73].

Zarras N., *Ο εικονογραφικός κύκλος των Εωθινών Ευαγγελίων στην Παλαιολόγεια Μνημειακή Ζωγραφική των Βαλκανίων*, Athens 2006 (unpublished doctoral dissertation) [Zarras N., *Ho eikonographikos kyklos tōn Eōthinōn Euaggeliōn stēn Palaiologeia Mnēmeiakē Zōgraphikē tōn Valkaniōn*, Athens 2006 (unpublished doctoral dissertation)].

Zibawi M., *Die christliche Kunst des Orients*, Solothurn–Düsseldorf 1995.

Zimmermann R., *Die Gleichnisse Jesu. Eine Leseanleitung zum Kompendium*, in: *Kompendium der Gleichnisse Jesu*, ed. R. Zimmermann, Gütersloh 2007, 3–45.

Zimmermann R., *Berührende Liebe (Der barmherzige Samariter)*, in: *Kompendium der Gleichnisse Jesu*, ed. R. Zimmermann, Gütersloh 2007, 543–544.

Velmans T., *Le Tétraévangile de la Laurentienne Florence, Laur. VI 23*, Paris 1971.

Wessel K., *Gleichnisse Christi*, in: *Reallexikon zur byzantinischen Kunst* II, Stuttgart 1971, col. 844–885.

Wilpert J., *Die gotteweihten Jungfrauen in den ersten Jahrhunderten der Kirche*, Freiburg im Breisgau 1892.

Wolf U., *Die Parabel vom reichen Prasser und armen Lazarus in der mittelalterlichen Buchmalerei*, München 1989.

Представе Христових парабола у српским средњовековним црквама. Пример Дечана

Апостолос Г. Мандас

Представе Христових парабола појављују се у зидном сликарству православних цркава од XIV века, углавном у српским храмовима. Један од њих јесте католикон Дечана. У његовом олтару и наосу могу се видети параболе о изгубљеној овци и десет девица, док су у западном делу параклиса Светог Николе приказане параболе о царској свадби, добром Самарићанину, богаташу и убогом Лазару, као и о фарисеју и царинику.

Појава парабола у проскомидији и наосу могла би се објаснити на много начина; ипак, сликање додатних парабола у параклису Светог Николе у складу је с њиховом сотириолошком и есхатолошком природом, која одговара могућој употреби параклиса за фунерарне службе. Избор приказаних парабола у складу је с *Типиком Јерусалимске цркве*, који је почетком XIV века преведен на српски језик, а потом је био у употреби у Српској цркви. По том типику, читање наведених делова јеванђеља, којима у византијској цркви није придаван посебан значај, било је изузетно важно у Јерусалимској цркви, с којом су Срби имали снажне везе још од времена светог Саве. На тај начин може се објаснити често представљање поменутих парабола у српским црквама од XIV века надаље.

Newly discovered portraits of rulers and the dating of the oldest frescoes in Lipljan*

Dragan Vojvodić**

University of Belgrade, Faculty of Philosophy

UDC 75.052.041.5(497.11 Lipljan)»13»
929.731(=163.41)»13»
DOI 10.2298/ZOG1236143D
Оригиналан научни рад

On the façade of the church of the Presentation of the Virgin, in Lipljan, the damaged depictions of two rulers were discovered under a more recent layer of fresco mortar. The depictions can be identified as portraits of the Serbian king and the emperor Stefan Dušan (1331–1355) and his wife Jelena. That provides the basis for the more reliable dating of the original wall painting in the interior of the church. For their part, the stylistic characteristics of that expressionistic painting suggest that the original Lipljan frescoes came into being around the mid-fourteenth century. Probably, they were executed by the same workshop that did the frescoes in the Church of St. Peter near Unjemir in Metohia, not very far from Lipljan.

Key words: Serbia, Lipljan, wall paintings, stylistic trends in the Late Byzantine painting, rulers' portraits, Stefan Dušan

The study of monuments of Serbian medieval art in Kosovo and Metohia occupies a significant place in the rich and thematically diverse work of academician Gojko Subotić. He has dedicated three books and a series of articles to these monuments.[1] Among them is the well-known and manifoldly significant study dealing with the chronology of the Dečani painting.[2] Our jubilee celebrator devoted exceptional care to this highly endangered heritage in managing the project for the digitalisation of scientific documents about the monuments of Kosovo and Metohia. Bearing all this in mind, we present this paper about a Serbian church in Kosovo in this issue of Zograf, which is being published in his honour. Let it be a modest expression of gratitude to Gojko Subotić for the extraordinarily valuable contribution to different spheres of scholarship and for his sincere dedication to the preservation of ancient artistic heritage.

* * *

The cleaning, repair and presentation of the wall paintings from the fourteenth, sixteenth, and seventeenth centuries in the Church of the Presentation of the Mother of God in Lipljan,[3] not far from Gračanica, was performed during the autumn of 2009 and spring of 2010. In the course of these activities, remains of the initial painting were discovered on the façade of the church, under a layer of fresco mortar from the beginning of the seventeenth century (fig. 1).[4] Although the newly discovered depictions thus became visible to the eyes of researchers and visitors, they were not given the attention they deserve. The reason why this occurred was the failure to recognise their iconographic content due to the significant damage to the frescoes. However, despite that, now being reduced mostly to a basic drawing in brown, marked in some parts with a sharp object on the fresco mortar, the painted surface still contains enough information for the verifiable identification of the depicted figures.[5] This identification provides the basis for a more reliable dating of the oldest painting in the church, which is indeed interesting regarding the characteristics of its style. Furthermore, conditions were thus created for finding the appropriate place in the developmental framework of Byzantine and Serbian medieval art, for the initial Lipljan frescoes.

Above the entrance, slightly to the north, a ruler is painted, facing forward, in a characteristic ceremonial posture (fig. 2, 3, 6). His portrait is preserved from the waist up, and on it one can make out the insignia of the Serbian kings and emperors of the fourteenth century. The ruler is clad in a *sakkos* of brown, now mostly washed off from the face of the fresco. The base drawing of the *peribrachia* on the upper arms and the *epimanikia* above the hands, which decorated the rulers' *sakkos*, can barely be distinguished. The sovereign is girded with a loros (i.e. a diadema**,** after Pseudo-Kodinos) over the *sakkos*, which is crossed over the chest in the form of the Latin letter "X". It is this form of rendering the crossed loros that is characteristic of the Byzantine art of the

---

* The article contains some of the results achieved in the projects no. 177036 — *Serbian medieval art and its European context* — and no. 177032 — *Tradition, innovation and identity in the Byzantine world* — which are supported by the Ministry of Education, Science and Technological Development of the Republic of Serbia.

** dvojvodi@f.bg.ac.rs

[1] These books are: G. Subotić, *L'église Saint-Démétrios à la patriarchie de Peć*, Beograd 1964; idem, *Terra sacra. L'arte del Cossovo*, Milano 1997; idem, *Dolac i Čabići*, Beograd 2012.

[2] G. Subotić, *Prilog hronologiji dečanskog zidnog slikarstva*, ZRVI 20 (1981) 111–135.

[3] To that interesting church, as a valuable architectural monument, attention, even then, was drawn by Sir A. J. Evans in his *Antiquarian researches in Illyricum, Parts III, IV*, Archaeologia: or, Miscellaneous tracts relating to Antiquity 49 (London 1885) 64–66, fig. 34, 35.

[4] The project was conceived and conservation works were done by experts from Republic Institute for the Protection of Cultural Monuments, under the management of Mr. Dragan Stanojević, MA, paintings restorer.

[5] D. Vojvodić, *Stefan Dušan i Jelena, srpski vladarski portreti nad dverima lipljanske crkve*, Politika, no. 35357 (Beograd, 14. i 15. april 2012), Kultura, umetnost, nauka, str. 2–3.



Fig. 1. Lipljan, Church of the Mother of God, western façade

so-called "Palaiologan Renaissance".[6] In earlier periods, the crossing was in the shape of the Latin letter "Y", except on rare occasions.[7] The rear part of the loros, which folds over the ruler's right hip and crosses over the belly, was undoubtedly folded over the ruler's left arm. Unfortunately, this part of the image is completely destroyed and one cannot confirm if he held an *anexikakia* (*akakia*) in the left hand, which was customary. In the right hand, elevated to the middle of the chest, the ruler is holding a sceptre,[8] of which only traces of the drawing are preserved. On the head, the portrayed character wears a dome-shaped crown, once abundantly decorated with pearls, but now significantly damaged in the upper segment. Two pairs of strings of pearls fall from the edges of the crown, over the ruler's temples — *seia*, i.e. *prependulia*. The sovereign's face is greatly damaged and one can only distinguish the upper part of the nose with the eyebrows and parts of the eyes (fig. 5). Still, the outline of the face and the fact that almost the entire neck and cheeks are visible, assure us that the ruler might have had only a very short and thin beard and moustache. With some effort, their remains can be traced thanks to darker patches of colour along the edge of the lower part of the face and under the nose. The head of the portrayed character is lit by a halo — an unavoidable element of portraits of Serbian rulers ever since the second half of the thirteenth century.[9] To the left and right of the halo, several lines were drawn for writing an elaborate accompanying inscription, of which only parts of some letters are preserved.

Opposite the sovereign's portrait, south of the entrance, the picture of a woman ruler was found (fig. 2, 4, 7). Indications of this are the oval female face and noticeably smaller dimensions of the figure compared with the one described previously. The particularly telling signs are the characteristic female rulers' insignia and ceremonial gestures. First of all, it is evident that the portrayed character is wearing a dress with sleeves that have very wide openings. Such a dress did not appear on the portraits of Serbian women rulers before the second decade of the fourteenth century,[10] although Byzantine empresses started wearing them in the second half of the eleventh century.[11] The front end of the loros hangs from a collar (*kontomanikion*) that is visible on the chest and decorated with pearls. The rear end of the loros is folded over the left forearm, which is resting against the waist. In the left hand, the ruler's wife holds a sceptre, barely visible now.[12] One can still discern its basic drawing and a few pearls with which it was strewn. The portrayed figure holds the palm of her right hand to her chest in a gesture of prayer, which was common for representations of eastern Christian rulers' wives of the high middle ages. The faint outlines suggest that the woman ruler wore on her head a tall open crown (*propoloma*), a characteristic insignia of wives of eastern Christian sovereigns during the mature period of the Paleologues. Her head was illuminated with a halo, too, and the rather faint traces of the large earrings (*oboce*) can still be seen next to her temples. The portraits of the ruling couple are painted on the sides of the niche situated directly above the entrance to the church. The image of the patron of the shrine — the Mother of God — must have stood in that niche, once.[13] One should assume that a bust of Jesus Christ, blessing the rulers or placing crowns on their heads, was painted above the couple, as was customary.

---

[6] Idem, *Portreti vladara, crkvenih dostojanstvenika i plemića u naosu i priprati*, in: *Zidno slikarstvo manastira Dečana. Gradja i studije*, ed. V. J. Djurić, Beograd 1995, 288–292; idem, *Ukrštena dijadima i "torakion". Dve drevne i neuobičajene insignije srpskih vladara u XIV i XV veku*, in: *Treća jugoslovenska konferencija vizantologa,* ed. Lj. Maksimović, N. Radošević, E. Radulović, Beograd–Kruševac 2002, 267.

[7] Cf. E. Condurachi, *Sur l'origine et l'évolution du loros impérial*, Arta şi Archeologia 11–12 (Jaşy 1935–36) 37–45; P. E. Schramm, *Von der Trabea Triumphalis des römischen Kaisers über das byzantinische Lorum zur Stola der abendländischen Herrscher*, in: idem, *Herrschaftszeichen und Staatssymbolik*, Stuttgart 1955, 25–38; E. Piltz, *Loros – ett bysantinskt insignium*, Kunsthistorisk Tidskrift 41 (1972) 55–62; eadem, *Trabea triumphalis und Loros*, in: *Reallexikon zur byzantinische Kunst* III, Stuttgart 1973, 428–444.

[8] This was in accordance with the ancient rules of Constantinopolitan court ceremony, which were observed during the Palaiologan epoch, too. Cf. Pseudo-Kodinos, *Traité des offices*, ed. J. Verpeaux, Paris 1966, $202_{25\text{-}29}$.

[9] S. Radojčić, *Portreti srpskih vladara u srednjem veku*, Beograd 1996², 23, 77. Radojčić's explanation of the reasons why nimbuses were depicted around the heads of Serbian medieval rulers was critically reconsidered by D. Vojvodić in his article: *Portreti prvih ktitora u prizemlju žičke kule. Poreklo ikonografije,* Niš i Vizantija 10 (2012) 336–337.

[10] Radojčić, *Portreti*, 83.

[11] K. Wessel, *Die byzantinische Emailkunst vom 5. bis 13. Jahrhundert*, Recklinghausen 1967, Abb. 38, 46b; I. Spatharakis, *The portrait in Byzantine illuminated manuscripts*, Leiden 1976, fig. 7, 11, 46, 47, 70, 93, 136, 139, 155, 162, 170, 181.

[12] The rule that the scepter had to be held in the right hand was not reflected on the portraits of women rulers in the Orthodox Christian world as strictly as on the portraits of male sovereigns. In Serbia, too, exceptions appeared, like here, in Lipljan. In a similar way, Jelena, wife of Stefan Dušan, holds the scepter in the left hand on her portraits in Pološko and St. Nicholas Bolnički in Ohrid. Cf. Radojčić, *Portreti*, sl. 45, 73.

[13] It is well known, on the bases of medieval charters, that the church in Lipljan was dedicated to the Virgin from the time of its foundation. Cf. *Monumenta Serbica spectantia historiam Serbiae Bosnae Ragusii*, ed. F. Miklosich, Wien 1858 [=Graz 1964], 120–124 (no. CXI); *Actes de l'Athos, V, Actes de Chilandar, Deuxième partie, Actes slaves*, ed. L. Petit, B. Korablev, Vizantiĭskiĭ vremennik. Prilozhenie k XIX tomu, No. 1 1 (1915) 451–455 (no. 24).



Fig. 2. Lipljan, Church of the Mother of God, portraits of rulers on the western façade, drawing by N. Krstić

Several iconographic and programme elements that are present on the frescoes of the façade of the Lipljan church have a crucial role in identifying the portrayed ruling couple. Let us first consider the insignia. The loros crossed in the shape of the letter "X", worn by the depicted ruler, as an unusual and anachronous insignia, appeared on the portraits of Serbian rulers from the time of King Stefan Uroš III Dečanski.[14] This is an ancient insignia of Byzantine rulers, somewhat altered in shape, which almost completely vanished from ceremonies by the time of the Komnenoi. It was reaffirmed for a brief period, before being finally rejected, during the reign of the first emperor of the Palaiologan dynasty.[15] Like the "thorakion" on the dresses of rulers' wives — another long forgotten insignia of the Byzantine world — the crossed loros was introduced in the portrayal of Serbian rulers for ideological and propaganda reasons. The appearance of ancient rulers' insignia on the Nemanjić portraits was directly connected with the growing political ambition of the Serbian dynasty.[16] The crossed loros was used the most frequently on the representations of the son and heir of Stefan Dečanski — the king and emperor Stefan Dušan.[17] It is certain that it is his portrait on the façade of the Lipljan church, although the mentioned insignia appeared sporadically, not only on the portraits of his father, but also on those of some later Serbian rulers from the Mrnjavčević, Lazarević and Branković dynasties.[18] Other iconographic and programme elements additionally indicate that this is really the representation of Dušan.

On the one hand, it is a fact that the depicted ruler had a conspicuously broad face, and thin and short beard, which is characteristic of Dušan's portraits.[19] On the other, one must note that the woman ruler is painted on the opposite side of the sovereign in Lipljan. Dušan's father, Stefan Dečanski, was always portrayed with a thick and particularly long beard, ending in two locks.[20] Besides, for dynastic reasons, as a ruler he was not painted with his wife as a pair, but with his son, the co-ruler — Young King Dušan.[21] The two known portraits of Dušan's successor, the last Serbian emperor, Uroš, lead to the conclusion that during his reign, too, it was not the custom to portray the woman ruler beside the sovereign in the endowments of their subjects.[22] In this regard, it is interesting to note that the legal documents of Emperor Uroš, unlike the charters of Stefan Dušan, contained no mention of the ruler's wife. Neither was she mentioned in Uroš's charters issued immediately after their marriage, nor in later ones. This quite clearly testifies to the fact that Uroš's wife was completely isolated from the political life of the empire, which was slowly falling apart. Moreover, the influence of the emperor himself was not much greater in certain parts of the Serbian empire.[23] Therefore, it is not surprising that Uroš's portraits were omitted from the painting programme in the endowments of certain noblemen (Church of St. John the Theologian in Zemen, Church of the Virgin in Sušica, Church of the Virgin on the island of Mali Grad in the Great Prespa Lake, etc).

Another convincing argument that rules out the assumption that the representations in Lipljan could be portraits of Uroš and his wife is the appearance of the painted

[14] Vojvodić, *Ukrštena dijadima i "torakion"*, 259–267.

[15] *Ibid*., 250–259.

[16] *Ibid*., 267–273.

[17] *Ibid*., 262–266.

[18] *Ibid*., 272–273.

[19] D. Vojvodić, *Srpski vladarski portreti u manastiru Duljevu*, Zograf 29 (2002–2003) 149.

[20] Radojčić, *Portreti*, sl. 31, 34, 37, 39, 71; D. Vojvodić, *Donor portraits and compositions*, in: *Hilandar monastery*, ed. G. Subotić, Belgrade 1998, 257 and figures on pages 252, 256.

[21] D. Vojvodić, *Personalni sastav slike vlasti u doba Paleologa. Vizantija — Srbija — Bugarska*, ZRVI 46 (2009) 426–429.

[22] C. Grozdanov, *Ohridsko zidno slikarstvo XIV veka,* Beograd 1980, 123, crt. 30; I. M. Djordjević, *Zidno slikarstvo srpske vlastele u doba Nemanjića*, Beograd 1994, 173, sl. 26, 27. F. Kämpfer endeavoured to explain the absence of the Serbian empress' portrait in Psača. Cf. F. Kämpfer, *Die Stiftungskomposition der Nikolauskiche in Psača — Reichentheoretsche Beschreibung eines politischen Bildes*, Zeitschrift für Balkanologie 10/2 (1974) 55.

[23] R. Mihaljčić, *Kraj srpskog carstva*, Beograd 2001, 39–205.



Fig. 3. Lipljan, portrait of a ruler on the western façade



Fig. 4. Lipljan, portrait of a woman ruler on the western façade

ruler. Emperor Uroš was married in the summer of 1360, to Anča (Anka), the daughter of the Wallachian duke, Alexander Besaraba.[24] He was already 23 or 24 years old at the time and, on the portrait in the Church of the Virgin Peribleptos in Ohrid, created when he was 27 or 28, Uroš is depicted with a characteristically long and thick beard, covering his neck.[25] He also has a strong beard, parted into two locks that fall on his chest, on the portrait in Psača. This portrait was once categorically dated to the period after 1365, and before September 26th, 1371. In more recent times, the view was put forward that it was created a little earlier, before the marriage of Emperor Uroš, i.e. between 1358 and 1360.[26] One should also remark that both portraits of the emperor Uroš depict the ruler wearing a loros of simple, not crossed form.

One must also dismiss the possibility that in Lipljan, Uroš was painted before his marriage, while he was still a very young ruler, in the company of the empress-mother Jelena. It is well-known that Jelena was never regent to the emperor Uroš (born in 1336/1337), who was already an adult by the time of Dušan's death (20. December 1355). In the early years of her widowhood, she retained a certain amount of political influence, but it was limited to the parts of the state which were under her direct control.[27] She governed the great principality of Serres and the trading centres (*trgovi*) on the Serbian Maritime land (Zeta), and was not considered as the ruler of the entire state. In the charters he issued until the end of the 1350s, as the supreme ruler, Uroš mentioned his mother only in the context of legal activities that concerned the areas under her control — the principality of Serres and the Maritime land.[28] Similarly, the joint mentions of the young emperor and his mother as rulers are found solely in the contemporary, written monuments of the principality of Serres.[29] Besides, the opinion accepted in scholarly circles is that Dušan's widow Jelena very quickly exchanged the imperial robe for a monastic one. She assumed her monastic name, Jelisaveta, probably some time in the first four months of 1356.[30] Perhaps this took place on April 24th, on the day of St. Jelisaveta, which was on Easter Day in 1356.[31] One

[24] Cf. K. Jireček, *Srpski car Uroš, kralj Vukašin i Dubrovčani,* Zbornik Konstantina Jirečeka, I, Beograd 1959, 357; S. Ćirković, *Kralj u Dušanovom zakoniku*, ZRVI 33 (1994) 158. There are different opinions about the data, presented by Mavro Orbini, that the Serbian emperor later married the daughter of Vojislav Vojinović (cf. I. Ruvarac, *Kraljice i carice srpske*, in: *Zbornik Ilariona Ruvarca. Odabrani istorijski radovi*, I, Beograd 1934, 28–30; Mihaljčić, *Kraj srpskog carstva*, 78–79).

[25] Grozdanov, *Ohridsko zidno slikarstvo*, 121–123, crt. 30; G. Subotić, S. Kisas, *Nadgrobni natpis sestre despota Jovana Uglješe na Menikejskoj gori*, ZRVI 16 (1975) 174–178.

[26] That portrait and the question of its dating were discussed in detail by Z. Rasolkoska-Nikolovska in her article: *O istorijskim portretima u Psači i vremenu njihovog nastanka,* Zograf 24 (1995) 39–43.

[27] G. Ostrogorski, *Serska oblast posle Dušanove smrti*, Beograd 1965, 3–6; Mihaljčić, *Kraj srpskog carstva*, 28–32; *Vizantijski izvori za istoriju naroda Jugoslavije*, VI, Beograd 1986, 559–560, n. 627 (S. Ćirković, B. Ferjančić).

[28] *Monumenta Serbica*, 153 (no. CXXXIV), 155 (no. CXLI); *Actes de Chilandar,* II, 526 (no. 53); A. Solovjev, V. Mošin, *Grčke povelje srpskih vladara*, Beograd 1936, 202/203 (no. XXVIII); R. Mihaljčić, *Hrisovulja cara Uroša melničkom mitropolitu Kirilu*, Stari srpski arhiv 2 (2003) 85–97; idem, *Mletačke isprave cara Uroša*, Stari srpski arhiv 3 (2004) 71–87; M. Aleksandrovna Chernova, *Gramota t͡sari͡a Stefana Urosha Dubrovchanam o torgovle*, Stari srpski arhiv 8 (2009) 81–86; eadem, *Pis'mo t͡sari͡a Stefana Urosha Dubrovchanam*, Stari srpski arhiv 9 (2010) 87–92.

[29] Cf. Ostrogorski, *Serska oblast*, 4–5.

[30] Recently, Dj. Bubalo has presented the reasons to doubt that. Cf. Dj. Bubalo, *Falsifikovana povelja cara Stefana Uroša o Stonskom dohotku*, Stari srpski arhiv 2 (2003) 124–125.

[31] B. Milutinović, R. Radić, *O vremenu zamonašenja carice Jelene. Jedna pretpostavka*, ZRVI 33 (1994) 195–201.



Fig. 5. Lipljan, head of a ruler



Fig. 6. Lipljan, portrait of a ruler, drawing by N. Krstić

should assume that the empress spent some time in at least a symbolic novitiate before taking her vows, and extensive painting works were not usually done in the early months of spring. Therefore, by all accounts, in Lipljan, Dušan's widow could not have been painted next to the emperor Uroš, especially not in imperial robes. Admittedly, the assumption was put forward recently that in Psača, some time between 1358 and 1360, the empress Jelena was initially portrayed alongside of her son, but as the nun Jelisaveta. There, under the fresco layer with the image of King Vukašin, the remains of a figure were discovered, dressed, as it seems, in dark blue monastic robes[32]. This assumption, which is hard to accept, in our opinion, has yet to be submitted to serious scrutiny.

It is not certain if the subsequent successors of Serbian royal rule, the Mrnjavčević family, at all held the area of Priština with Lipljan.[33] If they did, this could have lasted only for a brief period, a few years. Besides, one must bear in mind that Uroš's co-ruler, King Vukašin, recognised the supreme authority of the Serbian emperor. Thus, Uroš's portrait would be expected alongside that of King Vukašin in the territory of Raška.[34] All the more so, considering that they were painted together in Macedonia (Psača). One must also note that, during the period of co-rulership, when he might have ruled Lipljan, King Vukašin was a very old man. His portraits from the Psača, Prilep and Markov Manastir depict an old man with completely grey hair and a long white beard,[35] quite different from the ruler depicted on the Lipljan fresco. The circumstances after the military disaster at the Maritza in 1371 rule out the basis for the assumption that King Marko is depicted in Lipljan. It is also very unlikely that he truly ruled Priština, even for a brief period. In this regard, it is interesting to note that in the year of Vukašin's death, probably while Emperor Uroš was still alive, King Marko was depicted in a white *sakkos* — a sign of mourning — next to the entrance to the Holy Archangels in Prilep. Furthermore, he is depicted there with his father, not his wife.[36] The two of them were represented in the same way, next to the southern entrance to the Markov Manastir in 1376/1377.[37] Whatever the case may be, both portraits of Marko depict a dark-haired ruler with a long, voluminous beard. It is therefore certain that King Marko is not depicted on the façade of the Lipljan church. Finally, the dome-shaped crown on the head of the sovereign from Lipljan, and other insignia of the ruling couple, especially the woman's insignia, rule out the possibility that these are portraits of subsequent Serbian dynasts — the Lazarevićs and Brankovićs.

Therefore, it can quite reliably be concluded that the portraits preserved on the façade of the Church of the Mother of God in Lipljan are those of Stefan Dušan and his wife Jelena. Almost regularly, the king and emperor Dušan was portrayed with his wife Jelena, as a pair, and, from the start

[32] Rasolkoska-Nikolovska, *O istorijskim portretima u Psači*, 39–51.

[33] M. Dinić, *Oblast Brankovića*, Prilozi za književnost, jezik i folklor 26/1–2 (1960) 5–6; Mihaljčić, *Kraj srpskog carstva*, 130; idem, in: *Istorija srpskog naroda*, I, Beograd 1981, 590.

[34] The emperor Uroš issued a charter in Priština on 11 March, 1365. Cf. *Monumenta Serbica*, 171–173 (no. CLIII); R. Mihaljčić, *Hrisovulja cara Uroša Manastiru Hilandaru o daru kaludjera Romana*, Stari srpski arhiv 5 (2006) 139–148.

[35] Radojčić, *Portreti*, 63, sl. 54; V. J. Djurić, *Tri dogadjaja u srpskoj državi XIV veka i njihov odjek u slikarstvu,* ZLU 4 (1968) 87, sl. 16; Rasolkoska-Nikolovska, *O istorijskim portretima u Psači*, 49–50, sl. 21.

[36] Radojčić, *Portreti*, 62–64.

[37] Djurić, *Tri dogadjaja*, 87–89, sl. 16.

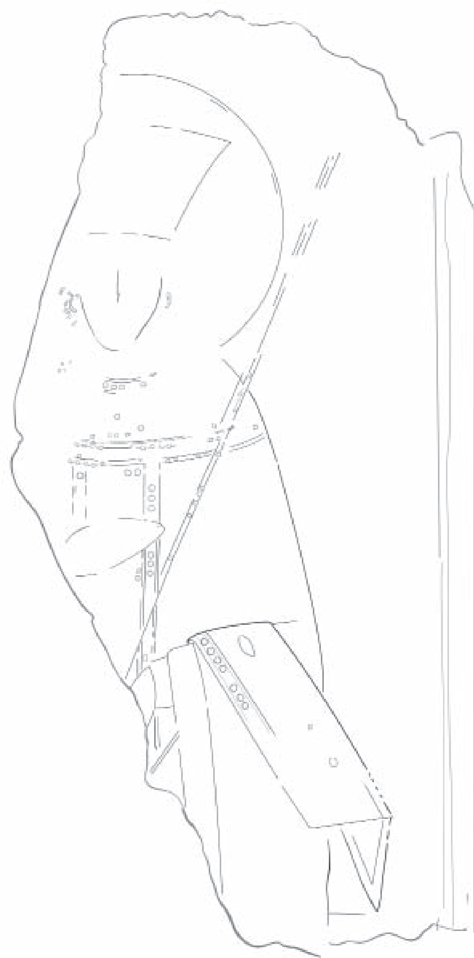


Fig. 7. Lipljan, portrait of a woman ruler, drawing by N. Krstić

of the 1340s, their son Uroš is depicted alongside of them. Other, less ambiguous testimony can be found in favour of the conclusion that the figures portrayed in Lipljan are Dušan and Jelena. For instance, the custom of painting the ruler's image and other portraits on the façades of Serbian churches has been followed since Dušan's time, when it was very widespread.[38] It was an old and well-known Byzantine practice. The most convincing parallel to the Lipljan solution is found in the painting of the façade of the Church of St. George in Pološko near Kavadarci. There, King Stefan Dušan, Queen Jelena and their son Uroš are portrayed in the second zone of the painting of the façade, around the bust of the patron, above the entrance to the church.[39] An appropriate solution was also implemented on the façade of the Church of St. Nicholas in Palež near Studenica. The images of the Serbian rulers, identified as Stefan Dušan and the members of his family, were painted in the second zone of the Palež church. They stood next to the lunette with a rendering of the saint to which the church was dedicated.[40] The portraits of King Dušan, Queen Jelena, their son Uroš and of Ohrid Archbishop Nikola are assembled around the image of the church patron above the entrance on the façade of St. Nicholas Bolnički in Ohrid.[41] In Dušan's mausoleum, St. Archangels near Prizren, a similar iconographic solution was expressed in relief technique. The figures of Emperor Stefan Dušan and King Uroš in proskynesis are depicted in the lunette above the main portal, around the figures of the Virgin and the archangels.[42]

The number of cited examples shows that the custom of placing ruler portraits on a church's façade, usually in the second zone of the painting, was carefully fostered during the reign of Stefan Dušan. Still, it cannot be said that it was characteristic only of Dušan's time. The custom of depicting the portraits of rulers and the nobility on the façade, sometimes in the second zone, lasted in the Serbian medieval state for a certain period after the death of Emperor Dušan. However, it is possible to cite only a few monarchical portraits painted on façades, from those later times. Thus, the emperor Uroš was represented in the company of local aristocracy and clergy on the façade of St. Gregory's parecclesion next to the Virgin Peribleptos in Ohrid.[43] Portraits of the members of the Mrnjavčević dynasty were painted next to the doorposts of the Holy Archangels in Prilep and above the southern entrance to the Markov Manastir.[44] Soon after that period, the custom was completely abandoned in Serbian art. Serbian churches from the period of the Lazarević and Branković dynasties do not have a single, even approximate analogy with the painting on the façade of the church in Lipljan. Like the positioning of the image of rulers in the second zone of the façade painting, another custom was introduced in the Serbian art of portraiture during the reign of Stefan Dušan. It was to significantly enlarge the dimensions of the figure of the supreme master of the state, in comparison with the surrounding figures. As in Lipljan, the portrait of the Serbian sovereign in Ljuboten, Pološko, Lesnovo and Mateič was obviously larger compared with the figure of his wife.[45] After the death of the emperor Dušan, this practice endured for an even shorter time than the previous one. Only one obviously enlarged representation of the ruler is known in the later Serbian art of the fourteenth century — the portrait of the emperor Uroš in Psača.[46]

Perhaps one should point to another element in the ruler's image in Lipljan, which is characteristic of the portraits of Stefan Dušan. On some portraits of the first Serbian emperor, particularly on those in the narthex of Dečani and in Lesnovo, the ruler's *sakkos* shows the contours of the body more consistently than was usual in the Byzantine and Serbian depictions of monarchs. On these representations of Dušan, the volume of the chest and the protrusion of the hip, the curvature of which is outlined beneath the sakkos, are accentuated. Below the hip, the robe curves again, and then shows the rounded, tensed calf of the weight-holding leg.[47] It is this, manifoldly and strikingly undulating silhouette line of the body that is clearly visible on the left side of the ruler's portrait in Lipljan.

One written source also brings Stefan Dušan into direct connection with the Church of the Mother of God in Lipljan. King Dušan issued a charter, whereby the Church of the Mother of God in Lipljan was donated as a metochion to

---

[38] D. Vojvodić, *O vremenu nastanka zidnog slikarstva u Paležu*, Zograf 27 (1998–1999) 124–127, with a review of earlier literature.

[39] C. Grozdanov, D. Ćornakov, *Istorijski portreti u Pološkom*, I, Zograf 14 (1983) 60–66; idem, *Istorijski portreti u Pološkom,* II, Zograf 15 (1984) 85–93.

[40] Vojvodić, *O vremenu nastanka zidnog slikarstva u Paležu*, 123–134, sl. 2–4.

[41] Grozdanov, *Ohridsko zidno slikarstvo*, 54–58, crt. 7.

[42] D. Popović, *Predstava vladara nad "carskim vratima" crkve Svetih arhandjela kod Prizrena*, Saopštenja 26 (1994) 25–35.

[43] Grozdanov, *Ohridsko zidno slikarstvo*, 121–123, crt. 30.

[44] Radojčić, *Portreti*, 62–64; Djurić, *Tri dogadjaja*, 87–97, sl. 16.

[45] *Ibid*., sl. 42–44, 47–48, 73.

[46] Radojčić, *Portreti*, 61, sl. 51; Z. Rasolkoska-Nikolovska, *O istorijskim portretima u Psači*, 40, 49, sl. 1–2 (where additional explanations for the reduction of the scale of Vukašin's portrait are set forth).

[47] Radojčić, *Portreti*, 56, sl. 42; Vojvodić, *Portreti vladara, crkvenih dostojanstvenika i plemića*, sl. 8, 20; S. Gabelić, *Manastir Lesnovo. Istorija i slikarstvo*, Beograd 1988, 168.



Fig. 8. a) Lipljan, St. Athanasius of Alexandria; b) Unjemir, Church of St. Peter, St. Joachim (?)

the Hrusia Tower near Hilandar.[48] The document, the authenticity of which is not contested, is not dated, so researchers date it differently. In our opinion, which was explained in detail in another paper, it is certain that the charter was issued between the start of 1336 and the end of 1344.[49] This time frame provides the *terminus ante quem* of the building of the church, but does not give an accurate basis for the more precise dating of the initial painting,[50] and for the portraits on the façade. The actual portraits, on the other hand, only provide the possibility for an approximate dating. They must have been painted between July 1332, when Dušan married Jelena,[51] and December 20th, 1355, when he died. The damage to the portraits and to the accompanying inscriptions does not allow any kind of precise determination of the time when the façade was painted. It seems that in the field separated by borders, in which the Serbian ruling couple was painted, in the second zone of the façade of the Lipljan church, above the lunette, there was no room for other portraits. One may therefore think that Dušan and Jelena were painted without their only son — Uroš. This means that the initial paintings in Lipljan were done before the birth of Uroš in 1336/1337. Unfortunately, the wider programme context which the portraits of the Serbian rulers on the Lipljan façade belonged to, is completely unknown. The initial fresco mortar can be observed beneath the greatly damaged layer of paintings from the beginning of the seventeenth century, in the large blind niches on the sides of the façade, outside of the bordered field with the portraits of Dušan and Jelena.[52] This proves that the older fresco painting of the façade expanded into these wide niches, to the windows at least, and that its programme was richer than it may look at first. Uroš could have been painted a little farther from his parents, as is the case on the façade of St. Nicholas Bolnički in Ohrid.[53] Therefore, one must be very cautious regarding the precise dating of the creation of the frescoes on the façade of the church in Lipljan.

It is quite certain that the initial frescos on the Lipljan façade did not only extend upwards[54] and sideways, with respect to the remains that now exist, but also descended to the ground-floor zone. Images of the saints were painted beneath the portrait of the ruler on the façade of the church of St. Nicholas in Palež.[55] On the other hand, beneath the portraits of the members of Dušan's ruling family, in Pološko and Lesnovo, the images of noblemen-ktetors were depicted.[56] For some reason, in the charter granting the Lipljan church to the Hrusia Tower, contrary to custom, there was no mention of the ktetor of the church.[57] King Dušan appeared as the sole donor although according to the contents of the charter it is certain that he did not build the Lipljan church. Some researchers considered the ktetor of the church, or the donor of its paintings, to be the person depicted in the naos, in a niche in the western section of the northern wall.[58] This was

[48] *Monumenta Serbica*, 120–124 (no. CXI); *Actes de Chilandar,* II, 451–455 (no. 24); *Spomenici za srednovekovnata i ponovata istorija na Makedonija*, I, Skopje 1975, 353–358.

[49] On the dating of that charter, an article was written, which is expected to appear in the Hilandarski zbornik No. 14.

[50] For a different opinion cf. R. Ljubinković, D. Djokić, S. Vučenović, A. Tomašević, *Istraživački i konzervatorski radovi na crkvi Vavedenja u Lipljanu*, Zbornik zaštite spomenika kulture 10 (1959) 72–73, 91 (R. Ljubinković).

[51] M. Purković, *Jelena žena cara Dušana*, Diseldorf 1975, 6–7.

[52] For the opposite claim, issued before the removal of the upper fresco layer, cf. Ljubinković, Djokić, Vučenović, Tomašević, *Istraživački i konzervatorski radovi*, 78, sl. 2 (R. Ljubinković).

[53] Grozdanov, *Ohridsko zidno slikarstvo*, crt. 7.

[54] The upper part of the fresco painting is cut off by the roof of the subsequently built narthex. On that narthex cf. Ljubinković, Djokić, Vučenović, Tomašević, *Istraživački i konzervatorski radovi*, 109–110 (S. Vučenović).

[55] Vojvodić, *O vremenu nastanka zidnog slikarstva u Paležu*, 129, sl. 2.

[56] Grozdanov, Ćornakov, *Istorijski portreti u Pološkom*, I, 60–66; idem, *Istorijski portreti u Pološkom*, II, 85–93; Gabelić, *Manastir Lesnovo*, 167–172.

[57] Radivoje Ljubinković attempted to resolve the problem. Cf. Ljubinković, Djokić, Vučenović, Tomašević, *Istraživački i konzervatorski radovi*, 71, n. 9.

[58] Ljubinković, Djokić, Vučenović, Tomašević, *Istraživački i konzervatorski radovi*, 83, 91, sl. 7 (R. Ljubinković); V. J. Djurić, *Vizantijske*



Fig. 9. Lipljan, St. Gregory the Theologian (photo: Ivan M. Djordjević)



Fig. 10. Lipljan, Incredulity of Thomas, Jesus Christ

an unusually clad man of very small dimensions, shown as praying at the feet of a holy archpriest, probably St. Nicholas. So, he was not praying to the Mother of God, or to Christ through her mediation, as befitted the ktetor of a church dedicated to the Mother of God. In point of fact, the iconography of his portrait "stresses the act of praying and not the deed of donorship".[59] All in all, it was not customary to represent ktetors in that way in the Serbian monumental painting of the Middle Ages. They were usually given much more space and significance in the painted programmes.

The singularly reduced dimensions and the place beside the feet of a holy person in Byzantine and especially in Serbian medieval art are more often a feature of the iconography of some other persons, who deserve less credit for the building or painting of a church.[60] Such portraits sometimes appear parallel to those of the ktetors. The portraits in the church of the Virgin on the island of Mali Grad in the Great Prespa Lake offer an interesting parallel to the Lipljan example. There, a monk, probably the *hegoumenos* Jonas, is depicted on a reduced scale, standing in an attitude of prayer beside the feet of St. Paraskeve.[61] The donors of the church decoration, the caesar Voihna, the caesar's wife Kali and their children are painted in the second zone of painting on the western façade.[62] They are even larger than the Mother of God with the Infant Christ, to whom they are praying. Therefore, one may reasonably conclude that the unknown supplicant from the northern wall of the Lipljan church could have been a person who was less significant for its construction or decoration, for instance, a benefactor. Perhaps the real donors were depicted on the opposite, southern wall, where the wall painting had crumbled away completely. However, it is more probable that they were represented on the façade, as in Pološko,[63] below the ruler's portrait. In that way, the accent was placed on the hierarchy in the structure of earthly power, and the nobility expressed submission and allegiance to their suzerains.

On the basis of numerous, well-known examples, one can reliably conclude that the façades were not painted before the interior of the medieval churches.[64] Where it con-

freske u Jugoslaviji, Beograd 1974, 83; Djordjević, *Zidno slikarstvo srpske vlastele*, 109, 153, crt. 28.

[59] Djordjević, *Zidno slikarstvo srpske vlastele*, 109.

[60] A considerable number of these examples were collected by S. Cvetkovski, *Beleške iz Bogorodičine crkve na Malom gradu*, Zograf 34 (2010) 112–118. For the opinion that less significant contributors in the Bela crkva in Karan are depicted on a reduced scale, contrary to the actual ktetors, cf. D. Vojvodić, *O živopisu Bele crkve karanske i suvremenom slikarstvu Raške*, Zograf 31 (2006–2007) 140, n. 47.

[61] Cvetkovski, *Beleške iz Bogorodičine crkve na Malom gradu*, 112, sl. 2, 3.

[62] Djordjević, *Zidno slikarstvo srpske vlastele*, 177, sl. 84, 85.

[63] Grozdanov, Ćornakov, *Istorijski portreti u Pološkom*, I, 60–66; idem, *Istorijski portreti u Pološkom*, II, 85–93, sl. 1.

[64] That practice is explained by G. Subotić and S. Kisas in their article: *Nadgrobni natpis sestre despota Jovana Uglješe*, 176, 177. For the wall paintings on the façades of the Byzantine churches see in detail: M.



Fig. 11. Lipljan, Christ's Elevation on the Cross (photo: Blago Archives)

cerns the Lipljan church, some additional, quite specific reasons must have influenced such an order in decorating the church. The outer side of the walls of the Church of the Mother of God in Lipljan consisted of a careful arrangement of stone and brick in cloisonné technique. That is plainly visible on most of the building, which was not rebuilt (fig. 1). The arches, blind niches and higher zones of the wall surface on the western façade were decorated with diagonally placed and rhythmically arranged bricks, separated by wide strips of mortar.[65] The tympana of the niches display the herringbone brick pattern used as a decorative fill in. That is why it is quite certain that, initially, there had been no intention to cover the Lipljan church façade with frescoes. The later applied layer of mortar with portraits of the Serbian ruling couple concealed from view the main ornament of the western façade — a band of bricks placed in relief, in a serrated fashion, framing and connecting the arches of the niches (fig. 1, 2).[66] This flagrant ignoring of the façade ornament could not have occurred before the painting of the whole church. The rulers' portraits and accompanying iconographic contents were painted on the façade only when it became clear that they would not be placed in the interior of the church. Hence, it emerges that the portraits were contemporary with the initial painting in the church or were done a little later. The scanty remains of the painted layer seem to point to the conclusion that the rulers' portraits were the work of the painters who decorated the church interior. On Dušan's face, one observes the traces of accentuated dark rings under the eyes, and special accents of light around the eyes and on the nose (fig. 5), of the kind one encounters on the faces from the initial layer of painting in the altar and eastern sections of the naos.

Unfortunately, neither was the painting in the interior of the Lipljan church dated more accurately. In his time, based on a stylistic analysis of the frescoes and the parallel appearance of Serbian and Greek inscriptions, Vojislav J. Djurić concluded that the initial wall painting of Lipljan was done after 1375 or around 1380.[67] Ivan M. Djordjević had reason to doubt his opinion. He judged that the several-decade long period separating the time of erecting and painting the church, according to Djurić, was too long. Not one metochion of the Hilandar monastery had been left waiting to be painted for so long. Apart from that, Ivan Djordjević remarked that one could also notice the appearance of mixed, Greek-Serbian inscriptions in monuments dating from the first half of the fourteenth century. In Djordjević's view, the stylistic analysis could not offer completely reliable results because "the stratigraphy of the special 'expressionist trend' in Serbian fourteenth century painting had not yet been sufficiently studied". Nevertheless, based on the particular features of the painting, he was inclined to date the Lipljan painting to the mid-fourteenth century.[68] The discovery of the portrait of Stefan Dušan and his wife Jelena on the church façade provide credible proof of the views of Ivan Djordjević.

In contrast to the classicistic approach, and even coexisting with it, in Serbian monumental painting, the so-called expressionistic trends can already be found during the fifth decade of the fourteenth century. The tides and development trends of that "expressionism" are distinguishable thanks to a whole series of monuments. One should certainly mention the painting of the narthex and southern nave of Treskavac (c. 1340), the space beneath the dome of Lesnovo (c. 1342), the Church of St. Nicholas in Čelopek (c. 1342), certain sections of St. George in Pološko (1343–1345), the exonarthex of Djurdjevi stupovi in Budimlje (1343–1345), the western pilasters with the arch above them in the Holy Apostles in Peć (1338–1345), the narthexes of the Pantokrator church in Dečani (1343–1347), and the Church of St. Athanasios in Lešak (c. 1350).[69] To this series one should add the earli-

A. Orlova, *Naruzhnye rospisi srednevekovykh khramov. Vizantiîa. Balkany. Drevnîaîa Rus',* Moskva 2002.

[65] The carefully and skillfully built façades of the church in Lipljan were even then described by Sir Arthur Evans, who thought that the church originated in the Pre-Slavonic period (Evans, *Antiquarian researches*, 66, fig. 35). For the thorough analysis of the articulation and decoration of the Lipljan façades cf. S. Ćurčić, *Two examples of local building workshops in fourteenth-century Serbia*, Zograf 7 (1977) 48–51.

[66] Ljubinković, Djokić, Vučenović, Tomašević, *Istraživački i konzervatorski radovi*, 78, sl. 2.

[67] Djurić, *Vizantijske freske*, 83.

[68] Djordjević, *Zidno slikarstvo srpske vlastele*, 54–57, 152–153.

[69] About "expressionistic" paintings in the itemized churches cf. S. Gabelić, *Jedna lokalna slikarska radionica iz sredine XIV veka. Dečani — Lesnovo — Markov manastir — Čelopek*, in: *Dečani i vizantijska umetnost sredinom XIV veka*, ed. V. J. Djurić, Beograd 1989, 367–377; V. J. Djurić, S. Ćirković, V. Korać, *Pećka patrijaršija*, Beograd 1990, 210–213, sl. 132–135 (V. J. Djurić); Djordjević, *Zidno slikarstvo srpske vlastele*, 54–57; I. M. Djordjević, D. Vojvodić, *Zidno slikarstvo spoljašnje priprate Djurdjevih stupova u Budimlji kod Berana*, Zograf 29 (2002–2003) 174–179; B. Todić, M. Čanak-Medić, *Manastir Dečani*, Beograd 2005, 496–500 (B. Todić); S. Gabelić, *Prvobitno slikarstvo crkve Sv. Nikole u Čelopeku kod Tetova*,



Fig. 12. Lipljan, Annunciation, Archangel Gabriel (photo: Blago Archives)

est frescoes of the Church of the Mother of God in Lipljan. They are heavily damaged and preserved only in part. Still, according to many artistic features, the initial Lipljan wall painting is comparable to the achievements by some artists in the above listed monuments. What all those artists have in common is a tendency towards robust, voluminous figures of strong bodies, tense to a considerable degree, with striking, slightly deformed physiognomies, and accentuated rings under the feverishly staring eyes and a network of accents of light on the incarnate. Older persons are depicted with deep wrinkles that divide the forehead and cheeks into segments (fig. 9). They usually have elongated, bulbous, curved noses, divided, as it were, into lobes, and the grey strands of their hair and beards are in restless, almost whirling movement. An impressive example of such an artistic approach can be seen in the image of St. Athanasius of Alexandria on the southern wall of the altar space in Lipljan (fig. 8a), who was erroneously identified as St. Blasios.[70] However, one should not lose sight of the fact that the colouring in the Lipljan frescoes is significantly changed. Since the palette of colours is reduced, due to the heat effects of some fire long ago, and the contrasts of the tones are overstated by the darkening of certain colours and the loss of the finer transitions in the modeling, the frescoes in Lipljan acquired an additional "expression" that was not original.

A certain similarity was observed a long time ago between the representations of the officiating archpriests in Lipljan and the images of the monks painted in the lowest zone of the Dečani narthex.[71] It seems that the face of the Jesus Christ from the Incredulity of Thomas (fig. 10) or the executioner in Christ's Elevation on the Cross (fig. 11) in Lipljan correspond more closely to some faces from Lesnovo, Lešak and the Dečani *Menologion* than to those from Kučevište.[72] By its other elements, the remains of the scene of Christ's Elevation on the Cross from the Lipljan church bring to mind the details of the calendar scenes of Dečani, too. In the two mentioned monuments, the shaping and modeling of the naked bodies of the martyrs are very similar, as are the overstated poses and movements of the participants in the scenes, as well as the manner of draping their garments. In Lipljan,

in: *Vizantijski svet na Balkanu*, II, ed. B. Krsmanović, Lj. Maksimović, R. Radić, Beograd 2012, 481–499.

[70] Ljubinković, Djokić, Vučenović, Tomašević, *Istraživački i konzervatorski radovi*, 81 (R. Ljubinković); Djurić, *Vizantijske freske*, sl. 90; Djordjević, *Zidno slikarstvo srpske vlastele*, 153. St. Blasios had to be depicted with a long, pointed beard. However, the representation of the saint in Lipljan that we refer to has a fan-like beard. St. Athanasios of Alexandria and St. Gregory the Theologian are almost regularly depicted with such a beard in the representation of the Officiating Church Fathers. The image of St. Gregory, who is commonly portrayed as a bald man, is identified undoubtedly on the northern part of the eastern wall of the bema in Lipljan (Ljubinković, Djokić, Vučenović, Tomašević, *Istraživački i konzervatorski radovi*, 80).

[71] Djordjević, *Zidno slikarstvo srpske vlastele*, 55–56.

[72] For the typological and stylistic links between the painted figures in Lipljan and Kučevište cf. ibidem, 56. Regarding the similarities of mentioned depictions in Lipljan with those in Lesnovo, Lešak and Dečani cf. Gabelić, *Jedna lokalna slikarska radionica*, fig. 3, 10, 23.



Fig. 13. Lipljan, Annunciation, Archangel Gabriel, detail



Fig. 14. Unjemir, Church of St. Peter, St. Joachim (?) (photo: Blago Archives)

the rocks of Mount Golgotha, to some extent, resemble the rocky landscapes in the background of the scenes depicted in the Dečani narthex.

Still, typologically and in the way the painting was executed, one can find slightly closer parallels to the images from the Lipljan church of the Mother of God. This refers to the initial painting from the Church of St. Peter near Unjemir, a less known monument in Metohia, not very far from Lipljan.[73] According to the shape and drawing of the bulbous, curved nose with pronounced lobes, the arched line painted on the cheek, the way in which the rings under the eyes are emphasised and accents of light are executed, one can notice a great similarity in the image of St. Athanasius from Lipljan and the image of a righteous man from the Old Testament (St. Joachim), until recently only preserved in Unjemir (fig. 8, 14). The resemblance is so strong that one should not exclude the likelihood that the same painter did both of the representations. Or, at least, we may be dealing with two artists who belonged to the same painting workshop. Judging by the very high artistic values of its achievements, this workshop did not have a narrow, local character. The painting of the ruins of St. Peter in Unjemir was dated on the basis of the stylistic features, to around the mid-fourteenth century.[74] In our view, too, the Unjemir frescoes came into being during the fifth decade of the fourteenth century, that is, circa 1350.[75] As they were very near each other, it becomes quite plausible that the churches in Lipljan and Unjemir were painted by the same workshop of painters within a relatively short span of time in the mid-fourteenth century.

Unfortunately, the wall painting of the Church of St. Peter in Unjemir was even more damaged than that of the Lipljan church. Not one scene has been preserved in the higher zones of the Unjemir church which could offer a foundation for broader comparisons. Some scenes in the higher zones in

---

[73] For this monument cf. B. Todić, *Crkva Sv. Petra kod Unjemira*, Starine Kosova 9 (1989–1990) 5–32, with a review of earlier literature.

[74] Todić, *Crkva Sv. Petra kod Unjemira*, 30.

[75] As for dating those frescoes, it is very instructive to compare the depiction of St. Joachim from Unjemir with the very similar one of St. Mark the Evangelist in Lesnovo (c. 1342). Cf. Gabelić, *Jedna lokalna slikarska radionica*, fig. 11.

Lipljan, however, demonstrate the need and ability of their creators to express a classicistic creed besides an "expressionistic" one.[76] This particularly refers to the remains of the representation of the Annunciation on the eastern wall of the altar space. Although the Archangel Gabriel is depicted in lively motion, with strikingly dynamic contrasts of light and shade on the folds of his robes, the position and shape of the herald's figure are rendered with unequivocally classicistic inspiration (figs. 12 and 13). The deformation and stylisation of the forms are almost completely restrained. The artist demonstrated classicistic principles and knowledge in many elements of that part of the Annunciation. They can be recognised in the manner in which the well-developed architectonic setting is introduced and drawn, in the persuasiveness and spontaneity of the archangel's movement, the roundness of the ample forms, and in the balance of the verticals, horizontals and diagonals in the composition. It refers to the original and lively classicism that did not decline into the lifelessness of academism but was awakened by certain "expressionistic" elements and temperament. The classicistic balance was even more evident on the picture before its colour was thermically changed. All this additionally confirms the conclusion that the Lipljan fresco-painting was created around the mid-fourteenth century, at the very time when the still lively classicistic trends in Serbian painting were being interwoven with a new expressionistic approach. At the same time, one discovers the particular breadth of artistic knowledge and great artistic skill of the painters who decorated the Church of the Mother of God in Lipljan.

[76] The classicistic traits are more obvious in the wall painting of the higher zones of the narthex in Djurdjevi stupovi in Budimlja; cf. Đorđević, Vojvodić, *Zidno slikarstvo spoljašnje priprate*, 174–179.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ – REFERENCE LIST

Actes de l'Athos, V, Actes de Chilandar, Deuxième partie, Actes slaves, ed. L. Petit, B. Korablev, Vizantiĭskiĭ vremennik. Prilozhenie k XIX tomu, No. 1 (1915) 451–455 (no. 24).

Aleksandrovna Chernova M., *Gramota t͡sari͡a Stefana Urosha Dubrovchanam o torgovle*, Stari srpski arhiv 8 (2009) 81–86.

Aleksandrovna Chernova M., *Pis'mo t͡sari͡a Stefana Urosha Dubrovchanam*, Stari srpski arhiv 9 (2010) 87–92.

Bubalo Dj., *Falsifikovana povelja cara Stefana Uroša o Stonskom dohotku*, Stari srpski arhiv 2 (2003) 124–125.

Condurachi E., *Sur l'origine et l'évolution du loros impérial*, Arta şi Archeologia 11–12 (Jaşy 1935–36) 37–45.

Cvetkovski S., *Beleške iz Bogorodičine crkve na Malom gradu*, Zograf 34 (2010) 112–118.

Ćirković S., *Kralj u Dušanovom zakoniku*, ZRVI 33 (1994) 158.

Ćurčić S., *Two examples of local building workshops in fourteenth-century Serbia*, Zograf 7 (1977) 48–51.

Dinić M., *Oblast Brankovića*, Prilozi za književnost, jezik i folklor 26/1–2 (1960) 5–6.

Djurić V. J., *Tri dogadjaja u srpskoj državi XIV veka i njihov odjek u slikarstvu*, ZLU 4 (1968) 87–97.

Djurić V. J., *Vizantijske freske u Jugoslaviji*, Beograd 1974.

Djurić V. J., Ćirković S., Korać V., *Pećka patrijaršija*, Beograd 1990.

Djordjević I. M., *Zidno slikarstvo srpske vlastele u doba Nemanjića*, Beograd 1994.

Djordjević I. M., Vojvodić D., *Zidno slikarstvo spoljašnje priprate Djurdjevih stupova u Budimlji kod Berana*, Zograf 29 (2002–2003) 174–179.

Gabelić S., *Manastir Lesnovo. Istorija i slikarstvo*, Beograd 1988.

Gabelić S., *Jedna lokalna slikarska radionica iz sredine XIV veka. Dečani – Lesnovo – Markov manastir – Čelopek*, in: *Dečani i vizantijska umetnost sredinom XIV veka*, ed. V. J. Djurić, Beograd 1989, 367–377.

Gabelić S., *Prvobitno slikarstvo crkve Sv. Nikole u Čelopeku kod Tetova*, in: *Vizantijski svet na Balkanu*, II, ed. B. Krsmanović, Lj. Maksimović, R. Radić, Beograd 2012, 481–499.

Grozdanov C., *Ohridsko zidno slikarstvo XIV veka*, Beograd 1980.

Grozdanov C., Ćornakov D., *Istorijski portreti u Pološkom*, I, Zograf 14 (1983) 60–66.

Grozdanov C., Ćornakov D., *Istorijski portreti u Pološkom*, II, Zograf 15 (1984) 85–93, sl. 1.

Evans A. J., *Antiquarian researches in Illyricum, Parts III, IV*, Archaeologia: or, Miscellaneous tracts relating to Antiquity 49 (London 1885) 64–66.

Jireček K., *Srpski car Uroš, kralj Vukašin i Dubrovčani*, in: *Zbornik Konstantina Jirečeka*, I, Beograd 1959, 357.

Kämpfer F., *Die Stiftungskomposition der Nikolauskiche in Psača – Reichentheoretsche Beschreibung eines politischen Bildes*, Zeitschrift für Balkanologie 10/2 (1974) 55.

Ljubinković R., Djokić D., Vučenović S., Tomašević A., *Istraživački i konzervatorski radovi na crkvi Vavedenja u Lipljanu*, Zbornik zaštite spomenika kulture 10 (1959) 71, 72–73, 78, 80, 81, 83, 91, 109–110.

Mihaljčić R., *Kraj srpskog carstva*, Beograd 2001.

Mihaljčić R., *Hrisovulja cara Uroša melničkom mitropolitu Kirilu*, Stari srpski arhiv 2 (2003) 85–97.

Mihaljčić R., *Mletačke isprave cara Uroša*, Stari srpski arhiv 3 (2004) 71–87.

Mihaljčić R., in: *Istorija srpskog naroda*, I, Beograd 1981, 590.

Mihaljčić R., *Hrisovulja cara Uroša Manastiru Hilandaru o daru kaludjera Romana*, Stari srpski arhiv 5 (2006) 139–148.

Milutinović B.-Radić R., *O vremenu zamonašenja carice Jelene. Jedna pretpostavka*, ZRVI 33 (1994) 195–201.

Monumenta Serbica spectantia historiam Serbiae Bosnae Ragusii, ed. F. Miklosich, Wien 1858 [= Graz 1964].

Orlova M. A., *Naruzhnye rospisi srednevekovykh khramov. Vizantii͡a. Balkany. Drevni͡ai͡a Rus'*, Moskva 2002.

Ostrogorski G., *Serska oblast posle Dušanove smrti*, Beograd 1965, 3–6.

Piltz E., *Loros – ett bysantinskt insignium*, Kunsthistorisk Tidskrift 41 (1972) 55–62.

Piltz E., *Trabea triumphalis und Loros*, in: *Reallexikon zur byzantinische Kunst* III, Stuttgart 1973, 428–444.

Popović D., *Predstava vladara nad "carskim vratima" crkve Svetih arhandjela kod Prizrena*, Saopštenja 26 (1994) 25–35.

Pseudo-Kodinos, *Traité des offices*, ed. J. Verpeaux, Paris 1966.

Purković M., *Jelena žena cara Dušana*, Diseldorf 1975

Radojčić S., *Portreti srpskih vladara u srednjem veku*, Beograd 1996², .

Rasolkoska-Nikolovska Z., *O istorijskim portretima u Psači i vremenu njihovog nastanka*, Zograf 24 (1995) 39–43, 49–50.

Ruvarac I., *Kraljice i carice srpske*, in: *Zbornik Ilariona Ruvarca. Odabrani istorijski radovi*, I, Beograd 1934, 28–30.

Schramm P. E., *Von der Trabea Triumphalis des römischen Kaisers über das byzantinische Lorum zur Stola der abendländischen Herrscher*, in: idem, *Herrschaftszeichen und Staatssymbolik*, Stuttgart 1955, 25–38.

Solovjev A., Mošin V., *Grčke povelje srpskih vladara*, Beograd 1936.

Spatharakis I., *The portrait in Byzantine illuminated manuscripts*, Leiden 1976.

Spomenici za srednovekovnata i ponovata istorija na Makedonija, I, Skopje 1975.

Subotić G., Kisas S., *Nadgrobni natpis sestre despota Jovana Uglješe na Menikejskoj gori*, ZRVI 16 (1975) 174–178.

Todić B., Čanak-Medić M., *Manastir Dečani*, Beograd 2005.

Todić B., *Crkva Sv. Petra kod Unjemira*, Starine Kosova 9 (1989–1990) 5–32.

Vizantijski izvori za istoriju naroda Jugoslavije, VI, Beograd 1986.

Vojvodić D., *Stefan Dušan i Jelena, srpski vladarski portreti nad dverima lipljanske crkve*, Politika, No. 35357 (Beograd, 14. i 15. april 2012), Kultura, umetnost, nauka, str. 2–3.

Vojvodić D., *Portreti vladara, crkvenih dostojanstvenika i plemića u naosu i priprati*, in: *Zidno slikarstvo manastira Dečana. Gradja i studije*, ed. V. J. Djurić, Beograd 1995, 288–292.

Vojvodić D., *Ukrštena dijadima i "torakion". Dve drevne i neuobičajene insignije srpskih vladara u XIV i XV veku*, in: *Treća jugoslovenska konferencija vizantologa*, ed. Lj. Maksimović, N. Radošević, E. Radulović, Beograd–Kruševac 2002, 250–273.

Vojvodić D., *Srpski vladarski portreti u manastiru Duljevu*, Zograf 29 (2002–2003) 149.

Vojvodić D., *Donor portraits and compositions*, in: *Hilandar monastery*, ed. G. Subotić, Belgrade 1998, 257.

Vojvodić D., *Personalni sastav slike vlasti u doba Paleologa. Vizantija – Srbija – Bugarska*, ZRVI 46 (2009) 426–429.

Vojvodić D., *Portreti prvih ktitora u prizemlju žičke kule. Poreklo ikonografije*, Niš i Vizantija 10 (2012) 336–337.

Vojvodić D., *O vremenu nastanka zidnog slikarstva u Paležu*, Zograf 27 (1998–1999) 124–127, 129.

Vojvodić D., *O živopisu Bele crkve karanske i suvremenom slikarstvu Raške*, Zograf 31 (2006–2007) 140.

Wessel K., *Die byzantinische Emailkunst vom 5. bis 13. Jahrhundert*, Recklinghausen 1967.

Новооткривени владарски портрети и датовање старијих фресака у Липљану

Драган Војводић

Током јесени 2009. и пролећа 2010. године очишћено је, санирано и презентовано зидно сликарство из XIV, XVI и XVII века у цркви Ваведења Богородичиног у Липљану, недалеко од Грачанице. Том приликом откривени су на фасади цркве, изнад улаза у храм, остаци првобитног сликарства. Новооткривене представе веома су оштећене, углавном сведене на основни цртеж, изведен мрком бојом и помоћу оштрог предмета у свежем малтеру. Сликани слој сачувао је ипак довољно података за веродостојно препознавање насликаних личности. Разматрање особености њихових физиономија и инсигнија, односно програмског места представа и начина на који су насликане, води закључку да је реч о портретима српског владара Стефана Душана и његове супруге Јелене. Управо је краљ Душан између 1336. и краја 1344. издао повељу којом се Богородичина црква у Липљану са имањима поклања хиландарском пиргу Хрусији. Нажалост, шири програмски контекст којем су припадали владарски портрети на липљанској фасади није познат. Није извесно ни то да ли је крај Душана и Јелене био насликан њихов син Урош, рођен 1336/1337. Стога се новооткривени портрети на фасади могу поуздано поставити само у доста широк хронолошки оквир. Они су настали након јула 1332. године, када се Душан оженио Јеленом, а пре 20. децембра 1355, када је преминуо.

Извесни стилски елементи оштећених портрета на фасади Богородичине цркве у Липљану указују на могућност да је те владарске ликове извео сликар који је украсио и унутрашњост цркве. У сваком случају, портрети су морали настати кад и првобитно сликарство у храму или убрзо након њега. Веродостојну потврду добија стога мишљење да је занимљиво „експресионистичко“ сликарство у источном делу липљанске цркве изведено знатно пре 1375, а не после те године, како су неки од истраживача сматрали. Ликовне особености првобитног живописа у Липљану заиста одговарају токовима српског и византијског сликарства из средине XIV века. По свом „експресионизму“ липљанско сликарство блиско је живопису припрате и јужног брода Трескавца, подкуполног простора Леснова, Светог Николе у Челопеку, појединих делова Светог Ђорђа у Полошком, егзонартекса Ђурђевих ступова у Будимљи, западних пиластара с луком над њима у Светим апостолима у Пећи, припрате Пантократорове цркве у Дечанима и Светог Атанасија у Лешку. Сва наведена сликарска дела повезује склоност ка робустним, волуминозним фигурама снажних тела у извесном напону, са изразитим, помало деформисаним физиономијама, наглашених подочњака, ужарених погледа и с мрежом светлосних акцената на најосветљенијим деловима инкарната. Старије особе представљане су с дубоким борама које деле чела и образе у сегменте. Оне обично имају подуже меснате и извијене носеве подељене у режњеве, а седе власи њихове косе и браде у немирном су покрету, готово усковитлане. Ипак, ликовима из липљанске Богородичине цркве најближа паралела, типолошки и по начину обраде, може се пронаћи у старијем сликарству цркве Светог Петра код Уњемира. Реч је о мање познатом споменику у Метохији, не много удаљеном од Липљана. То сликарство, с правом датовано у средину XIV века, вероватно је дело сликарске дружине која је радила у Липљану. Поједине сцене у вишим зонама у Липљану откривају пак способност својих твораца да искажу, уз „експресионистичка“ схватања, и она класицистичка. То даје додатну потврду закључку да липљански живопис настаје у временима око средине XIV века, управо онда када се још живи класицистички токови у српском сликарству преплићу с новим, „експресионистичким“ приступом.

A staurotheke of Serbian provenance in Pienza*

Danica Popović**
Institute for Balkan studies, Serbian Academy of Sciences and Arts

UDC 75.052.041.5(497.11 Lipljan)»13»
929.731(=163.41)»13»
DOI 10.2298/ZOG1236157P
оригиналан научни рад

The paper discusses the virtually unpublished reliquary of Serbian provenance now kept in the Museo Diocesano in Pienza. It tackles the issue of the typology of the staurotheke, its decoration and symbolic significance. Based on its Old-Serbian inscription, "Sava, the first archbishop and patriarch of the Serbs", the reliquary is dated to the last quarter of the fourteenth century and related to the programme of the Serbian Patriarchate. The surviving sources make it possible to reconstruct the road the staurotheke travelled from the treasuries of Žiča and the Patriarchate of Peć to Pienza.

Keywords: relic of the True Cross, staurotheke, St Sava of Serbia, Žiča, Patriarchate of Peć, Pienza

It is now almost fifty years since Mirjana Šakota, an indefatigable explorer of Serbian monastery treasuries, made the observation, as true today as it was then, that Serbian medieval monasteries are known for their exquisite architecture and wall painting, much less for their treasuries, the "silent repositories of valuables that best complement our idea of the former glory of ancient royal foundations".[1] One of many and palpable effects of countless adversities in Serbian history – discontinuous statehood, wars, exoduses, plunders – was that once rich treasuries brutally shrank or, even worse, disappeared entirely. As a result, our insight into medieval Serbian *ars sacra* is inevitably patchy and dependent on the relatively scanty written sources and, of course, on the few treasuries that have survived owing to a concatenation of fortunate circumstances.[2]

It is understandable then, that every newly-acquired piece of information about objects that used to be deposited in the former treasuries is worthy of our undivided attention. In that sense, the reliquary of the True Cross bearing an Old-Serbian inscription, now kept in the Diocesan Museum in the Tuscan town of Pienza, has almost exemplary value. This sumptuous reliquary is not only an outstanding and prestigious piece of medieval goldsmiths' work, but for many reasons it can also be considered a first-rate primary source both for Serbian and for Italian history. It is therefore quite difficult to explain why it has been condemned to obscurity for so long, receiving only marginal attention both from museum professionals and from scholars. Italian scholars have made mention of it only rarely and in passing.[3] On the other hand, to those best equipped and most motivated – Serbian scholars – the reliquary has not been immediately accessible, and thus our knowledge about it, *via facti*, has remained utterly superficial, amounting to an insufficiently legible black-and-white photograph, a summary description and a "translation" of the inscription.[4] I examined the reliquary in May 2012, as part of the monograph project on the monastery of Žiča.[5] Considering that it has not hitherto been properly published, a detailed description does not seem out of place.

The reliquary has the form of a double-armed cross 36 cm tall and 18.5 cm wide. Its wooden core is sheathed in metal, apparently silver-gilt and richly decorated. The two crossbars are fixed to the upright shaft, whose lowest part (9.3 cm in length), which bears the inscription, is encased in gold and functions as a handle. All arms of the cross are of equal thickness (2.4 cm). The front of the reliquary features two cruciform apertures giving visual access to the relic of the True Cross. The larger of the two (2.8 × 2.6 cm) is cut at the intersection of the vertical arm and the lower and wider crossbar. The relic that is visible through it is sheltered by an oval rock crystal cabochon (3.6 × 2.6 cm) set in an ornate mount affixed

* The paper is a result of research on the project *Medieval heritage of the Balkans: institutions and culture* (177003) supported by the Ministry of Education, Science and Technological Development of the Republic of Serbia.

** danica.popovic@bi.sanu.ac.rs

[1] M. Šakota, *Riznice manastira u Srbiji*, Beograd 1966, 5.

[2] The most important treasuries are those of Hilandar (D. Bogdanović, V. J. Djurić, D. Medaković, *Hilandar*, Beograd 1978; B. Radojković, in: *Manastir Hilandar*, ed. G. Subotić, Beograd 1998, 331–344); Studenica (M. Šakota, *Studenička riznica*, Beograd 1988); Mileševa (D. Milosavljević, *Izgubljena riznica manastira Mileševe*, Beograd 2010); Dečani (M. Šakota, *Dečanska riznica*, Beograd 1984); and St. Nicholas in Dabar (M. Šakota, *Riznica manastira Banje kod Priboja*, Beograd 1981).

[3] E. Carli, *Pienza. La città di Pio, II*, Rome 1966, 115, 134, fig. 64 (n. 48 offers an Italian translation of the inscription, and the interesting information that it was read and translated by Prof. Svetozar Radojčić during his visit to Pienza on 18 April 1963); M. Pierini, *Pienza. Guide to the town and surroundings*, Pienza 2007, 36.

[4] B. Radojković, *Metal srednjovekovni*, in: *Istorija primenjene umetnosti kod Srba, I, Srednjovekovna Srbija*, Beograd 1977, 81, fig. 35; cf. also, B. Radojković, *Les arts mineurs du XIII^{e} siècle en Serbie*, in: *L'art byzantine du XIII^{e} siècle*, ed. V. J. Djurić, Beograd 1967, 135; cf. also, V. J. Djurić, *"Presto svetog Save"*, in: *Spomenica u čast novoizabranih članova Srpske akademije nauka i umetnosti*, Beograd 1972, 97, fig. 6 (photograph reproduced from Radojković).

[5] The project is organized by the Belgrade-based National Institute for the Protection of Monuments of Culture. In my research, I had the assistance of Dr. Marko Popović. I owe a great debt of gratitude to Prof. Gabriele Fattorini, Director of the Museo Diocesano in Pienza, for ensuring optimum conditions for my work at the Museum.



Fig. 1. Staurotheke from Pienza, front



Fig. 2. Staurotheke from Pienza, back

to the metal base. At the ends of the arms of the aperture are small square plaques with the finely engraved letters of the cryptogram: φ̄ χ̄ φ̄ π̄ [φ(ῶς) Χ(ριστοῦ) φ(αίνει) π(ᾶσιν) = the light of Christ shines upon all]. The smaller aperture (2.4 by 2 cm) is cut at the intersection of the vertical arm and the upper and shorter crossbar. At the ends of its arms are small plaques engraved with the letters: ῑϲ̄ χ̄ϲ̄ ν̄ῑ κ̄ᾱ [Ἰ(ησοῦ)ς Χ(ριστὸ)ς νικᾶ = Jesus Christ conquers].

The reliquary is elaborately decorated. All surfaces of the cross, its front, back and sides, are covered with ornaments fashioned from thin metal strips (unlike the twisted or plaited threads typical of filigree) applied perpendicularly to the metal surface, much like cloisonné work without inlays. They form an intricate and dense symmetrical design based on circles, lozenges and triangles. These geometrical shapes are filled with quatrefoils, semi-palmettes, spirals, rosettes, and heart-shaped and *soleil tournant* motifs. The front and back of the cross are also adorned with gemstones and pearls arranged according to the same ornamental pattern: at the end of each arm is a precious stone held by claws in a finely fashioned golden box setting, or six stones on each side: four sapphires in various shades of blue and two purple amethysts.[6] Every gem is surrounded with four pearls, each pierced and riveted to a golden sextafoil.

The lowest part of the shaft, functioning as a handle (9.3 cm), is especially important because of the inscription that it bears. The inscription is worked in the repoussé technique in sheet gold, using calligraphically stylized, elongated and markedly decorative letters with ligatures. The inscription fields are carefully bordered with incised parallel lines, and the areas between them are densely covered with punctured dots and stylized floral motifs, suggesting the craftsman's penchant for ornamental solutions, even a *horror vacui*. The inscription, running in four lines on both the front and back, reads:

САВ⟨А⟩	⟨И⟩ПАТРИ
ПР[Ь]ВИ	АРХЬ
АР(Ь)ХИ	СРЬПЬ
ЄП(ИСКО)ПЬ	СКИ

(Sava, the first archbishop and patriarch of the Serbs).[7] The significance of the inscription in a broader context will be discussed later.

[6] I am indebted to gemologist Prof. Danilo Babić for gem identification.

[7] The inscription was accurately read by Svetozar Radojčić (cf. n. 3 supra); it is probably his reading that was taken over by Radojković, *Metal*

It is important to note that the inscribed handle is not in its original position. Namely, the opening part of the inscription ("Sava, the first archbishop") is now on the back of the cross, while the front shows its ending ("and patriarch of the Serbs"). The reasons for the switch being unknown, a possible link between some alterations made to the reliquary and the seal featuring the coat of arms of Giuseppe Pannilini, Bishop of Pienza (1775–1823), now affixed to the back of the cross, must remain tentative.[8] Whatever the case may have been, close examination leaves no doubt that at some point the inscribed part of the casing was cut off and removed from the wooden core. Done inaptly and carelessly, the cutting damaged both the front and back of the golden casing with the uppermost part of the inscription, but its legibility has fortunately remained uncompromised. At some later point, however, the casing was put back into place and fixed to the sides of the wooden core with two coarse iron nails driven through the casing. As the Old-Serbian text must have been incomprehensible to the then owner of the reliquary, the casing was put back into place haphazardly, and so front and back switched sides. That this is what happened is obvious from the present state of the ornament on the sides of the upright arm. The ornamental pattern is interrupted, but if the handle is horizontally rotated 180 degrees, two parts of the ornament slide logically into place, forming a pattern that runs uninterruptedly the length of the cross.[9] Concurrently with this intervention on the cross, a slapdash attempt to repair the damaged golden casing was made by inserting irregularly-shaped silver plaques under its damaged upper edges, while leaving the wooden core partly exposed. These plaques have been the likely reason for the wrong assumption that an "even older silver casing is discernible" under the present one.[10] This damage and subsequent interventions set aside, the reliquary is in fact in a quite good state of preservation. The missing pieces of cloisonné work are negligibly small and the loss does not affect the integrity of the ornamental pattern. Also missing are a pearl from the front of the upper crossbar, which was still in place in a photograph taken sometime in the 1970s, and two pearls from the back of the lower shaft.[11]

The cross from Pienza is a staurotheke, the reliquary specifically intended as a shrine for fragments of the True Cross, the holiest of Christian relics, one endowed with the strongest transcendent power rendering it effectual in many different ways and, therefore, amenable to a wide array of possible functions.[12] By its shape and construction, it is a double-armed cross (*crux gemina*). Although the shape of a reliquary was not prescriptively dependent on its content in the Christian world, some types may be considered characteristic. Very popular in Byzantium, notably from the tenth century, were panel-shaped starurothekai.[13] On the other hand, as shown long ago and recently corroborated with fresh evidence, doubled-armed reliquary crosses may also be considered a typically Byzantine shape. The first appearance of such reliquaries in Byzantium may be traced back to the late ninth century, to a period following the Iconoclastic Controversy. It did not become paradigmatic because of the shape of the "historical" Golgotha cross, but through the powerful influence of the legend of the discovery of the True Cross and its visual depictions. At any rate, the shape of a doubled-armed cross became not only usual for Byzantine staurothekai, but also a metaphor for the relic itself. In this way, it assumed a recognizable identity, which with time, especially in the West, came to point to the Byzantine origin of a relic and, therefore, to serve as a warrant of its authenticity.[14] Typologically speaking, some other features of the cross from Pienza are also essential to understanding its original function. These above all are two long-recognized elements typical of cross-shaped reliquaries. One is a cross within the cross (*alia crucicula*), the equal-armed cross formed by the upper shaft and the upper crossbar. The other is the lowest part of the shaft, in fact a handle, which gives the staurotheke its elongated shape and classifies it as a subtype intended for particular uses. Namely, it has been shown that the reliquaries of this type had liturgical use, or were used in processions and rituals performed for the feast of the Exaltation of the True Cross.[15] We shall return to this particular issue later in the text.

An essential element of the Pienza cross is certainly its decoration. As we have seen, it consists of rock crystal, precious stones – amethysts and sapphires – and pearls arranged on a metal support, which is gold and silver-gilt cloisonné. It is obviously a *crux gemmata*, jewelled cross, the type whose origin can be traced back to late antiquity and which occurs in a variety of forms and media, such as monumental mosaic depictions in apses, e.g. in Santa Pudenziana in Rome (420), Sant'Apolinare in Classe in Ravenna (549) and Santo Stefano Rotondo, also in Rome (ca. 659), or processional and pectoral crosses. Even early exegetical literature interprets the *crux gemmata* in the context of the second coming of Christ, as an emblem of victory.[16] The idea underlying its different materializations was virtually the same and depended on the classical and, subsequently, medieval notions of the nature and significance of precious stones: they were seen not as inanimate but as animate matter. The *lapides vivi* were thought of as being of paradisiacal origin, directly associated with the creation of the world and retaining their intrinsic, God-given effectiveness – *innata virtus* – even after the fall and expulsion from paradise. Precious stones were believed to play such a role on the eschatological level as well, and this belief was substantiated by the well-known passage from the Book of Revelation speaking of twelve kinds of precious stones adorning the foundations

srednjovekovni, 81. The language of the inscription is the Serbian recension of Old Slavonic. It uses capital letters in the upright ductus. The use of ligatures was probably dictated by the limited space, and this need for economizing on space was the likely reason that some vowels are not preiotized. The morphological features of the inscription suggest the second half of the fourteenth century. I am thankful to Dr. Irena Špadijer for her reading and commentary; cf. also n. 38 infra.

[8] I am indebted to Prof. Gabriele Fattorini for his identification of the coat of arms.

[9] This has been proved beyond doubt by a virtual Photoshop reconstruction of the ornament.

[10] Radojković, *Metal srednjovekovni*, 81.

[11] *Ibid.*, fig. 6 (the photograph is identical to the one reproduced in Carli, *Pienza*, fig. 64).

[12] From the ample literature on the relic of the True Cross, I refer the reader to the still unavoidable study of A. Frolow, *La relique de la Vraie Croix. Recherches sur le développement d'un culte*, Paris 1961; and now, esp., *Byzance et les reliques du Christ*, ed. J. Durand, B. Flusin, Paris 2004, and H. A. Klein, *Byzanz, der Westen und das "wahre" Kreuz: Die Geschichte einer Reliquie und ihrer künstlerichen Fassung in Byzanz und im Abendland*, Wiesbaden 2004 (with all relevant sources and literature).

[13] A. Frolow, *Les reliquaires de la vraie croix*, Paris 1965, 93–115; Klein, *Byzanz, der Westen und das "wahre" Kreuz*, 100–101 and passim.

[14] Frolow, *Les reliquaires de la vraie croix*, 124–134; Klein, *Byzanz, der Westen und das "wahre" Kreuz*, 51–54, and 197.

[15] Frolow, *Les reliquaires de la vraie croix*, 134–136 (with examples).

[16] For an overview of the subject, v. Klein, *Byzanz, der Westen und das "wahre" Kreuz*, 98–100 (with sources).



Fig. 3. Staurotheke from Pienza, inscription



Fig. 4. Staurotheke from Pienza, upper part of the cross

of the walls of Heavenly Jerusalem, the city whose streets are "pure gold" (Rev. 21:18–21).[17] Gold was a usual means, with a great associative potential, to palpably evoke this vision of an unearthly paradisiacal abode illuminated by ineffable light; hence the use of gold as an essential component of medieval reliquaries and of *ars sacra* at large.[18] Moreover, as research has shown, medieval exegetes tended to equate gold to fresh spring greenness based on their shared luminous properties – radiance, shimmer, glitter – which led to the notion of gold as an equivalent of the lush and flowery garden of paradise. These notions should be borne in mind in interpreting ornamented gold-sheathed objects that had religious functions, such as icon revetments and reliquaries.[19]

The Book of Revelation offered still other meaningful sources of inspiration. One of them was the pearls of which twelve gates of Heavenly Jerusalem are made (Rev. 21:21). Interpretations of the pearl were powerfully influenced by early Christian writers. For Origen, the pearl symbolized the Word of God in the Kingdom of Heaven; Clement of Alexandria used it as a metaphor for Christ; while Ephraim the Syrian elaborated his idea by interpreting the pearl as a symbol of Christ's dual nature, by virtue of its being at once of mineral and organic origin.[20] Of the patterns provided by the Apocalypse, numerological were especially influential. They offered a wealth of inspiration for adorning reliquaries, staurothekai in particular. John's vision of Heavenly Jerusalem, with its four corners, twelve foundations and twelve gates, and its Tree of Life bearing twelve fruits, was translated into a material form, the purpose of which was evocation and anticipation of the heavenly city.[21]

The most highly prized gemstone was rock crystal, not at all by accident. Transparent, flawless and colourless, it became a privileged metaphor for the divine light. Also, it was likened to the bodiless angels and the transfigured, enspirited body of Christ. A salient motif of Old and New Testament visions, crystal featured as a powerful symbol in theological interpretations. In this case, too, verses of the Apocalypse were particularly inspiring. In John's vision, there is, before the throne of God, "a sea of glass like unto crystal" (Rev. 4:6). Crystal is one of the precious stones from which the walls of Heavenly Jerusalem are built (Rev. 21:18, 21), and "a pure river of water of life" flowing from the throne of God is likened to a crystal (Rev. 21:1).[22] Apart from its *innata virtus*, crystal also possessed *claritas*, a radiance of unearthly origin, the very light that enables man to contemplate the divine and constitutes an important component of the *corpus spiritale*, the enspirited, luminous bodies of saints, which exegetes also likened to crystal.[23]

---

[17] On the symbolism and significance of precious stones, still fundamental syntheses are: Frolow, *Les reliquaires de la vraie croix*, 196–204; C. Meier, *Gemma Spiritalis. Methode und Gebrauch der Edelsteinallegorese vom frühen Christentum bis ins 18. Jahrhundert*, Munich 1977; H. R. Hahnloser, S. Brugger-Koch, *Corpus der mittelalterlichen Hartsteinschliffe des 12. bis 15. Jahrhunderts*, Berlin 1985; T. Jülich, *Gemmenkreuze. Die Farbigkeit ihres Edelsteinbesatzes bis zum 12. Jahrhundert*, Aachener Kunstblätter 54/55 (1986–1987) 99–258; and now, a reference study: G. Toussaint, *Heiliges Gebein und edler Stein. Der Edelsteinschmuck von Reliquiaren im Spiegel mittelalterlicher Wahrnehmung*, Das Mittelalter 8 (2008) 41–66 (with sources and bibliography); cf. also B. Buettner, *From bones to stones. Reflection on jeweled reliquaires*, in: *Reliquiare im Mittelalter*, ed. B. Rendenbach, G. Toussaint, Berlin 2005, 43–59.

[18] D. Janes, *God and gold in late antiquity*, Cambridge 1998, 63–84, 139–152; cf. also L. James, *Light and colour in Byzantine art*, London 1996; eadem, *Color and meaning in Byzantium*, Journal of Early Christian Studies 11/2 (2003) 223–233; for medieval Serbian art, v. S. Radojčić, *Zlato u srpskoj umetnosti XIII veka*, in: *Odabrani članci i studije*, Beograd 1982, 199–210.

[19] Janes, *God and gold in late antiquity*, 100; B. Pencheva, *The performative icon*, The Art Bulletin 8/4 (2006) esp. 640–648; eadem, *The sensual icon*, University Park, Pa., 2010, 1–16, 121–154.

[20] Meier, *Gemma Spiritalis*, 95–96, 323; Jülich, *Gemmenkreuze*, 125, 130.

[21] Toussaint, *Heiliges Gebein und edler Stein*, 48–49.

[22] On the meanings of crystal: U. Henze, *Edelsteinalegorese im Lichte mittelalterlicher Bild-und Reliquienverehrung*, Zeitschrift für Kunstgeschichte 54/3 (1991) 428–451 (with an overview of previous research); cf. also Meier, *Gemma Spiritalis*, 111–122.

[23] A. Angenendt, *"Der Leib is klar, klar wie Kristal"*, in: *Frömmigkeit im Mittelalter*, ed. K. Schreiner, Munich 2002, 387–398; Toussaint, *Heiliges Gebein und edler Stein*, 50–56.



Fig. 5. Staurotheke from Pienza, intersection of the arms with the relic of the True Cross



Fig. 6. Staurotheke from Pienza, decoration, details

The use of rock crystal for reliquaries, staurothekai in particular, had yet another, and very important, aspect related to visibility – the *ostensio* of relics. The *virtus* of a relic was believed to be particularly effective if the relic was exposed to view, thus enabling miraculous, "saving vision".[24] For this reason, rock crystal had, especially from Carolingian times, a distinctive role and significance as an adornment of staurothekai, especially those in the form of a cross, as evidenced by a group of sumptuous *cruces gemmatae* of the late eleventh and twelfth centuries with a rock crystal covering the recess at the intersection of the arms of the cross and granting visual access to the relic of the True Cross.[25] No wonder then, that the *ostensio* of relics directly influenced



Fig. 7. Staurotheke from Pienza, side view, detail

the design of reliquaries. The complex and variously interpreted problem of the form, chronology and origin of the reliquaries fostering visual contact with relics goes beyond the scope of this paper.[26] Nonetheless, what seems certain is that from the thirteenth century on there was a growing tendency, especially in the West, to make relics accessible to view, a tendency which formed part of a broader phenomenon accommodated to the spirit of the age and its pattern of piety.[27] This markedly "visual piety" found expression in the use of rock crystal, which as a rule covered the relic at the intersection of the arms of the staurotheke. The relic under the transparent rock crystal was not only visible, but the crystal was cut in such a way that it functioned as a magnifying lens. It is important to note that this type of staurothekai had a profound significance, since crystal was a symbol of Christ and of the eternal uncreated light of Heavenly Jerusalem, the city where "the Lord God giveth them light" (Rev. 22:5), the light "like unto a stone most precious" (Rev. 21:11). It was this *mysterium luminis* that substantially enhanced the *virtus* of the relic.

It is understandable then, that gems, including rock crystals and pearls, were much more than a mere adornment to medieval reliquaries. They carried complex meanings, in the context of Christian theology and exegesis, as convincingly evidenced by numerous medieval *Lapidarii* – texts devoted to classification and interpretation of precious stones

[24] A. Angenendt, *Heilige und Reliquien. Die Geschichte ihres Kultes vom frühen Christentum bis zur Gegenwart*, Munich 1997, 155–162; cf. also A. Legner, *Reliquien in Kunst und Kult zwischen Antike und Aufklärung*, Darmstadt 1995, 88–119.

[25] Henze, *Edelsteinalegorese*, 440; G. Toussaint, *Die Kreuzreliquie und die Konstrukzion von Heiligkeit*, in: *Zwichen Wort und Bild. Wahrrnehmungen und Deutungen im Mittelalter*, ed. H. Bleumer, H.-W. Goetz, S. Patzold, B. Rendenbach, Cologne 2010, 69–75 (with earlier literature).

[26] The view that the Byzantine world tended to "safeguard and conceal relics", as opposed to the Western world, which tended to present them to view, was put forward early on by Frolow, *Les reliquaires de la vraie croix*, 125; a different opinion, that Byzantine reliquaries were "more transparent" than Western, was offered by R. Rückert, *Zur Form der byzantinischen Reliquiare*, Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 8 (1957) 7–36; quite the opposite, the *ostensio* phenomenon in the case of Byzantine reliquaries has recently been interpreted as a result of Western influences by D. Diedrich, *Vom Glauben zum Sehen: Die Sichtbarkeit der Reliquie im Reliquiar. Ein Beitrag zur Geschichte des Sehens*, Berlin 2001, 34; influence of the Byzantine reliquaries taken to the West after 1204 on the design of reliquaries has been discussed by G. Toussaint, *Die Sichtbarkeit des Gebeins im Reliquiar: Eine Folge der Plünderung Konstantinopels*, in: *Reliquiare im Mittelalter*, Berlin 2005, 89–106.

[27] This pattern was manifested in several ways, but most of all in a change in liturgical practices which reached its culmination in the act of displaying or, more precisely, elevating the host, G. J. C. Snoeck, *Medieval piety from relics to the eucharist*, Leiden 1995, 55–56.

based on their properties and, especially, colour.[28] In that sense, the decoration of staurothekai was to carry the weight of remarkably complex meanings. Joining the True Cross and select precious stones together in one whole conferred a *virtus* of unequalled transcendent powers upon the relic.[29] In other words, this powerful potential resulted from a particular symbiosis: from the synergy of the relic of the True Cross and precious stones. Bearing the imprint of the Saviour's body and sprinkled by his blood, the wood of the Cross was imbued with the real *praesentia* of Christ, while the gold and the glistening stones of various colours were a recognizable and suggestive emblem of paradise and Heavenly Jerusalem. It has been rightfully suggested that staurothekai carried the weight of symbolically expounding, with the aid of studied emphases, the whole sacred history – from the Creation of the world and the Garden of Eden, over the Passion and Redemption, to the eschatological finale epitomized by the Second Coming of Christ and the Kingdom of Heaven – New Jerusalem.[30] The likening of the wood of the Cross to the tree planted in paradise by God himself – widely used in exegesis – gave rise to the interpretation of the *crux gemmata* as the Tree of Life, whose fruits give immortality.[31] In terms of reception and "aesthetic" notions of the period, reliquaries with a thus conceived system of decoration – as well as their equivalents among icons – had a powerful "performative" effect. It depended on a distinctive "synesthestic" vision – polychromy and polymorphy of matter and, especially, dynamic light effects – the purpose of which was to transport the faithful, by means of visible and tangible matter, into an invisible, spiritual reality, and thus evoke in their minds the beauty and perfection of paradise.[32]

This excursion on *staurothekai* and their decoration seemed to me an indispensable framework for understanding the place and significance of the cross from Pienza in the group of related objects. On the whole, it appears that virtually all of the above-cited general observations apply to this reliquary, too. In our concrete case, it comes down to the following: the reliquary from Pienza is a prestigious example of the *crux gemmata* type of *staurothekai* in the shape of a doubled-armed cross. Its elongated proportions and especially the presence of a handle suggest that the rites in which it was used involved its being raised. The materials of which it was crafted, gold and silver-gilt, as well as the cloisonné ornament evoking a stylized but recognizable paradigm of the Tree of Life in the middle of a blossoming paradise, were usual metaphors for celestial abodes. The selection and arrangement of gems is also quite indicative. Namely, the sapphire, by virtue of its blue colour, alluded to the celestial and spiritual realm, the throne of the Lord and God's glory, while the purple amethyst was taken as a symbol of the resurrection and eternal life of humankind.[33] There are views that combination of the blue colour of precious stones and the iridescence of pearls, recognized in some groups of *cruces gemmatae*, was a deliberate and meaningful solution.[34] Anyhow, whether a coincidence or not, it is a fact that sapphire and amethyst were supposed to adorn the ceremonial robes of Aaron as high priest (Ex. 28:17–20) and are among the precious stones of which the walls of the Heavenly Jerusalem are built.[35] Moreover, the arrangement and number of gems adorning the staurotheke from Pienza – six precious stones and twenty-four pearls on the front and as many on the back of the cross – are consistent with numerological patterns of the Apocalypse of John. The physical and conceptual focus of the staurotheke was also shaped with utmost care. Not only does the rock crystal cabochon at the intersection of the arms magnify the relic of the True Cross, but the associated cryptogram directly refers to the "light of Christ", the source of eternal uncreated light. The other cryptogram, at the upper intersection, refers to Christ's triumph and the coming of the Kingdom of Heaven. The significance of apotropaic inscriptions on crosses, the purpose of which was to enhance their *virtus* and protective powers, is well known.[36] The practice was widespread in medieval Serbia as well, as evidenced by many examples in different artistic media.[37] Therefore, both the cryptograms and other, theologically grounded and carefully nuanced solutions employed in the decoration of the cross from Pienza, show clearly that the Serbian spiritual elite was well-acquainted with the significance and function of the holiest Christian relics as well as with the means of translating their central messages into a material form.

The staurotheke from Pienza does not derive its importance only from the complexities of its meanings and messages. As pointed out above, it is a prestigious piece of medieval goldsmiths' craft. Its style and workmanship provide a solid basis for its dating.[38] Its characteristic cloisonné work without inlays composed of thin strips of silver-gilt soldered to a metal base constitute a well-known technique which has been observed and thoroughly studied on a sample of medieval Byzantine silver icon revetments. These were made for a group of icons which, apart from a few exceptions, are kept in the Athonite monasteries of Vatopedi and the Great Lavra.[39] Besides the abovementioned technique, they also share an ornamental repertoire, which consists of geometric elements – circles, squares and lozenges filled with rosettes, spirals, palmettes, heart-shaped and diverse floral motifs. It has been convincingly shown that this type of ornamental

[28] Meier, *Gemma Spiritalis*, 56–138; cf. also G. Friess, *Edelsteine im Mittelalter. Wandel und Kontinuität in ihrer Bedeutung durch zwölf Jahrhunderte*, Hildesheim 1980, 1–23.

[29] On the *virtus* of relics, Angenendt, *Heilige und Reliquien*, 155–158.

[30] On this issue, very enlightening, Toussaint, *Die Kreuzreliquie und die Konstrukzion von Heiligkeit*, 33–77.

[31] Klein, *Byzanz, der Westen und das "wahre" Kreuz*, 115–116 (quoting sources).

[32] Pencheva, *The performative icon*, l. c.; eadem, *The sensual icon*, passim.

[33] Meier, *Gemma Spiritalis*, 156–161, 331, 174 and passim; Jülich, *Gemmenkreuze*, 125, 130.

[34] *Ibid.*, 130.

[35] Hahnloser, Brugger-Koch, *Corpus der mittelalterlichen Hartsteinschliffe*, 8, 11–12.

[36] Ch. Walter, *IΣ XΣ NIKA. The apotropaic function of the victorious cross*, REB 55 (1997) 193–220; J. A. Cotsonis, *Byzantine figural processional crosses*, Washington DC 1994, 40–42; D. C. Skemer, *Binding words. Textual amulets in the Middle Ages*, University Park 2006, esp. 75–124 (with sources and bibliography).

[37] Dj. Trifunović, *Azbučnik srpskih srednjovekovnih književnih pojmova*, Beograd 1990, 140–141; D. Popović, B. Todić, D. Vojvodić, *Dečanska pustinja. Skitovi i kelije manastira Dečana*, Beograd 2011, 199–200 (with basic literature).

[38] The date of the staurotheke is also indicated by the palaeographic features of the inscription (notable the letters A, B and P) which suggest the second half of the fourteenth century, v. G. Tomović, *Morfologija ćiriličkih natpisa na Balkanu*, Beograd 1974, nos. 56, 58, 60, 64, 67, 77; cf. also n. 7 supra.

[39] The revetments are: Mandylion icon (Genoa, S. Bartolomeo degli Armeni, before 1388); two small icons of the Virgin and Christ (Vatopedi, end of 14th c.); icon of St. John the Theologian (Lavra, 14th c.); icon of the Virgin Hodegetria (Liege, St Paul's cathedral, late 14th c.); Holy Trinity icon (Vatopedi, end of 14th c.); icon of the Virgin and Christ (Vatopedi, end of 14th c.); icon of the Annunciation (Vatopedi, ca. 1400); later revetment of the icon of the Virgin of Vladimir (Moscow Arsenal, 1410), A. Grabar, *Les revêtements en or et en argent des icones byzantines du moyen age*, Venice 1975, 60–72 (with the earlier literature).

design is exclusive to the Palaiologan age and that all revetments date from the second half or the end of the fourteenth century. Their outstanding workmanship and aesthetic quality have led researchers to ascribe them either to Constantinopolitan workshops or to Constantinopolitan craftsmen active in Thessaloniki or on Mount Athos. How widely admired and popular these works of decorative art were is obvious from the fact that sometime in the early fifteenth century craftsmen of this circle reached as far as Russia, where they made prestigious works of recognizable workmanship and ornamentation.[40]

There is no doubt that, based on its style and workmanship, the staurotheke from Pienza should be included into the abovementioned group of goldsmiths' works. Some of these are so close to it that they even may be attributed to the same workshop. Among these is the revetment of the icon of St. John the Theologian from the Great Lavra, which has a border decorated with a spiral heart-shaped motif almost identical to the ornament on the sides of the Pienza cross.[41] Another very close analogy is the revetment of the icon of the Holy Trinity from Vatopedi, especially the ornamental design composed of lozenges filled with symmetrically arranged heart-shaped motifs.[42] These analogies allow the cautious assumption that the staurotheke from Pienza was crafted by a workshop from Thessaloniki or Athos, and certainly by a master who might have been trained in the capital of the empire. Whether following the wish of the patron or some of the models that circulated at the time, he crafted the staurotheke in the spirit of the hallowed Byzantine tradition, manifest in its typology and decoration. On the other hand, the conspicuous *ostensio* of the reliquary seems to point to an influence of Gothic art and its marked predilection for heightening the sense of sacredness by visual, "performative" means. The staurotheke from Pienza may therefore be joined to a small but exceptionally interesting group of goldsmiths' works of the Byzantine Palaiologan age which, as has been convincingly shown, bears a distinctive imprint of the ideals and vocabulary of Gothic art.[43]

Another piece of evidence for dating the Pienza cross is the inscription, which refers to "Sava, the first archbishop and patriarch of the Serbs". As pointed out above, reliquaries, including staurothekai, often bore inscriptions. Research done so far allows a precise enough insight into the nature of such inscriptions and their main emphases. As a rule ktetoric or votive, they express their patrons' prayerful hope for divine forgiveness, salvation and protection.[44] The inscriptions on sumptuous reliquaries donated by members of the elites, royalty or prelates, were not essentially different: their primary purpose, apart from interceding before Christ, was to render the name of the donor a lasting part of liturgical memory, of prayers ensuring eternal remembrance.[45]

The reasons for and circumstances of the occurrence of the name of St. Sava on the staurotheke from Pienza require a lengthier explication. Sava, the founder and head of the autocephalous Serbian Church, and the main ideologist of the Nemanjić state, is certainly the one to be credited with inaugurating, in the early decades of the thirteenth century, an approach to the cult of relics, the True Cross above all, which had not been previously seen on such a grand scale in Serbia.[46] In the focus of Sava's endeavour were the first foundations of the Nemanjićs – Studenica, Hilandar and Žiča – where sacred foundations for the independent Serbian state were being laid in a well-thought-out manner. Hence the particular significance of the solemn procession bringing to Studenica, the mausoleum of the founder of the dynasty, a pectoral containing relics of the True Cross, and of the miraculous cure of Stefan, the first Serbian ruler crowned king, whom his brother Sava restored to health with water sanctified with the True Cross.[47] It could not have been a coincidence therefore, that Sava of Serbia donated a staurotheke with a fragment of the True Cross – a gift to him from the Byzantine Emperor John III Vatatzes – to the monastery of Hilandar, the Serbian base on Mount Athos and the "New Sion" of the Nemanjić state.[48] Yet, there is no doubt that the most impressive relic programme was realized at Žiča, Serbia's first cathedral and coronation church. The text of the foundation charter (1219/20), whose fresco replica survives on the walls of the entrance tower, reports that apart from other and usual gifts, the ktetor, King Stefan the First-Crowned, with his son Radoslav, donated some of the holiest of Christian relics to his foundation: fragments of the True Cross, relics of Christ's Passion, parts of the Virgin's belt and maphorion, a part of the head and the right arm of St. John the Baptist, as well as relics of the apostles, prophets, martyrs and other saints.[49] This donation, unparalleled in Serbian royal ktetoric practices in terms of both the underlying idea and its realization, played a role in providing sacred legitimation to the state. It made use of a well-proven means – emulation of the holy city of Jerusalem and its "reconstruction" in one's own midst, and through the most highly revered Christian relics.[50] The importance and wide range of functions that relics, especially those associated with the main protagonists and events of sacred history, had in the Byzantine Empire

[40] *Ibid.*, 6–9 and passim; for analogous goldsmiths' works from Russia, cf. A. V. Bank, *Vizantiĭskoe iskusstvo v sobraniiakh Sovetskogo Soiuza*, Moscow 1966, figs. 160, 295.

[41] Grabar, *Les revêtements*, 62–63, figs. 71, 72; cf. also M. Chatzidakis, *Une icone en mosaïque de Lavra*, JÖB 21 (1972) 73–81.

[42] Grabar, *Les revêtements*, 66–67, figs. 81–83.

[43] J. Durand, *Innovations gothiques dans l'orfèvrerie byzantine sous les Paléologues*, DOP 58 (2004) 333–354 (with examples and bibliography).

[44] Frolow, *Les reliquaires de la vraie croix*, 187, 194–195 (with examples); Cotsonis, *Byzantine Figural Processional Crosses*, 29–32.

[45] S. Lerou, *L'usage des reliques du Christ par les empereurs aux XI^e et XII^e siècles: le Saint Bois et les Saintes Pierres*, in: *Byzance et les reliques du Christ*, ed. J. Durand, B. Flusin, Paris 2004, 165.

[46] Apart from an apotropaic function, the pectoral cross of Stefan Nemanja, the founder of the dynasty, also functioned as an insignia, S. Marjanović-Dušanić, *Nemanjin naprsni krst. Iz naše stare insignologije*, Zbornik Filozofskog fakulteta 17 (1991) 203–215.

[47] The biographers of St. Sava of Serbia gave detailed accounts of these events; on the bringing of the True Cross to Studenica: Stefan Prvovenčani, *Sabrani spisi*, ed. Lj. Juhas-Georgievska, Beograd 1988, 83; Domentijan, *Život svetoga Save i život svetoga Simeona*, ed. R. Marinković, Beograd 1988, 287–298. On the miraculous cure of Stefan the First-Crowned, Domentijan, *Život svetoga Save i život svetoga Simeona*, 142; Teodosije, *Žitija*, ed. D. Bogdanović, Beograd 1988, 202.

[48] B. Miljković, *Hilandarski Časni krst i stara manastirska stavroteka*, ZRVI 38 (1999/2000) 287–297; on the symbolical role of Hilandar, S. Marjanović-Dušanić, *Hilandar kao Novi Sion srpskog otačastva*, in: *Osam vekova Hilandara*, ed. V. Korać, Beograd 2000, 17–24.

[49] For editions of the Žiča charters, v. D. Sindik, *Jedna ili dve žičke povelje?*, Istorijski časopis 14–15 (1963–1965) 309–315; G. Subotić, *Treća žička povelja*, Zograf 31 (2006–2007) 51–59; cf. also the latest edition, *Zbornik srednjovekovnih ćiriličkih povelja i pisama Srbije, Bosne i Dubrovnika,* I, 1186–1321, ed. V. Mošin, S. Ćirković, D. Sindik, Beograd 2001, 89–95; S. Marjanović-Dušanić, *La charte et l'espace sacré. Les actes royaux transcrits dans les peintures murales serbes (XIII^e–XIV^e siècles) et leur contexte symbolique*, Bibliothèque de l'école des chartes 167/2 (2009) 391–416.

[50] D. Popović, *Sacrae reliquiae Spasove crkve u Žiči*, in: *Pod okriljem svetosti. Kult svetih vladara i relikvija u srednjovekovnoj Srbiji*, Beograd 2006, 207–232; eadem, *Relics and politics in the Middle Ages: the Serbian approach*, in: *Eastern Christian Relics*, ed. A. Lidov, Moscow 2003, 161–180.

is well known.[51] A special place among them was held by the True Cross, which was considered a prerogative of the basileus and a token of his Christ-given authority. From the earliest times, the wood of the Cross, as the main instrument of the emperor's military triumph and a vehicle for likening him to Constantine the Great, played a key role in military contexts. The use was widespread of the True Cross at church councils, court trials, oath-giving ceremonies, diplomatic activities, and there was not a shred of doubt about its healing and prophylactic powers.[52] The cult of the True Cross took especially striking forms in ceremonial contexts – during the liturgy, during Holy Week celebrations or in civic processions. Yet, the veneration of the True Cross found its supreme expression in a set of elaborate observances, the solemnest of which was the feast of the Exaltation of the True Cross, celebrated on 14 September.[53] Given the well-known fact that Sava of Serbia was perfectly familiar with the significance and possible uses of relics in the Byzantine world, there is good reason to assume that the Žiča relics were meant to play a similar role; even more so if we know that the intended role of Žiča as the cathedral and coronation church was the pivotal point of the royal ideology of the Nemanjićs and of the programme of the Serbian Archbishopric.

St. Sava's programmatic undertaking should certainly be looked at against the backdrop of a broader process, characteristic of the Christian world after the fall of Constantinople in 1204. Under the completely different circumstances and a new balance of power, the purpose of various forms of the "translation" of Jerusalem was to assert royal identity, dynastic representation and legitimacy of newly-created polities.[54] It goes without saying that the unrivalled model for these relic programmes was the illustrious "holy chapel" of the Byzantine emperors, the Virgin of the Pharos.[55] On the other hand, it does not seem beside the point to remember the ways of procuring valuable Byzantine relics after 1204. Before the crusaders conquered the capital city and plundered its treasures, the Byzantine basileis had used to present as a gift, on the odd occasion, a relic from their rich repositories – as a rule enshrined in a small reliquary – and this generous gift giving was accompanied by ceremonial gestures whose purpose was to stress the pre-eminence and superiority of the gift giver, the privileged possessor of holy relics, over the recipient of the gift. After 1204, however, these practices underwent radical change and the acquisition of relics by purchase or even theft became common, just as relics themselves, to put it crudely, became a "commodity", though one endowed with sacred properties.[56] How Sava of Serbia came into possession of so valuable relics is not documented in the surviving sources. His biographers made mention, more than once, of lavish gifts he had been given – and gave in return – on formal occasions, at his meetings with the highest secular and ecclesiastical dignitaries during his journeys to the illustrious centres of the East.[57] On the other hand, the possibility should by no means be ruled out that he acquired the relics by purchase. Bearing in mind Sava's high standing, connections and means, he undoubtedly was in the position to come into possession of valuable relics of undisputed origin and authenticity. This line of thinking finds strong corroboration in the relic of the Baptist's right forearm, enshrined in a lavish reliquary engraved with the name and title of Sava of Serbia, deposited in Siena cathedral since 1464.[58]

The history of the relic of the True Cross and other valuables of the Žiča treasury – except, to an extent, the Baptist's right forearm and the relics of the Passion – is not documented in the surviving sources. What is known, however, is that sometime around 1290, when the north of the kingdom became vulnerable to Kuman incursions, many important functions of the Archbishopric were transferred from Žiča to a new seat at Peć (Metohija). The most valued of the Žiča relics were also transferred. Taking over the function of the church see, Peć did not abolish the status of Žiča, but rather identified with it, and an important role in the process must have been played by the treasures taken over from the Mother of churches.[59] At any rate, that the practice established by the first Nemanjićs had a strong echo in subsequent times is

---

[51] N. H. Baynes, *Supernatural defenders of Constantinople*, in: idem, *Byzantine studies and other essays*, London 1974², 248–260; I. Kalavrezou, *Helping hands for the Empire: Imperial ceremonies and the cult of relics at the Byzantine court*, in: *Byzantine court culture from 829 to 1204*, ed. H. Maguire, Washington 1997, 53–79; a wide-sweeping text on the subject, with an overview of earlier research, S. Mergiali-Sahas, *Byzantine Emperors and holy relics*, JÖB 51 (2001) 41–60.

[52] Frolow, *La relique de la Vraie Croix*; Mergiali-Sahas, *Byzantine Emperors and holy relics*; Lerou, *L'usage des reliques du Christ* and Klein, *Byzanz, der Westen und das "wahre" Kreuz*, 19–88, provide relevant sources and literature.

[53] The issue is discussed in detail in the following contributions to the edited volume *Byzance et les reliques du Christ* (n. 12): H. A. Klein, *Constantine, Helena and the cult of the True Cross in Constantinople*, 31–59; B. Flusin, *Les cérémonies de l'Exaltation de la Croix à Constantinople au XI^e siècle d'après le Dresdensis A 104*, 61–89; v. also H. A. Klein, *Sacred relics and imperial ceremonies at the Great Palace of Constantinople*, in: *Visualisierungen von Herrschaft. Frühmittelalterliche Residenzen. Gestalt und Zeremoniell*, ed. F. A. Bauer, Istanbul 2006 (Byzas, 5), 79–99.

[54] From the ample literature on the subject, I refer the reader to: B. Flusin, *Les reliques de la Sainte-Chapelle et leur passé impérial à Constantinople*, in: *Le trésor de la Sainte-Chapelle*, ed. J. Durand, M. P. Laffite, Paris 2001, 20–31; A. Eastmond, *Byzantine identity and relics of the True Cross in the thirteenth century*, in: *Eastern Christian Relics*, ed. A. Lidov, Moscow 2003, 204–216; G. P. Majesca, *The relics of Constantinople after 1204*, in: *Byzance et les reliques du Christ*, 183–190; E. Bozóky, *La politique des reliques de Constantin à Saint Louis*, Paris 2006, 120–169; Klein, *Byzanz, der Westen und das "wahre" Kreuz*, passim.

[55] P. Magdalino, *L'église du Phare et les reliques de la Passion à Constantinople (VII^e/VIII^e-XIII^e siècle)*, in: *Byzance et les reliques du Christ*, 15–30; A. M. Lidov, *Tserkov' Bogomateri Farosskoĭ. Imperatorskiĭ khram-relikvariĭ kak konstantinopol'skiĭ Grob Gospoden'*, in: idem, *Ierotopiîa. Prostranstvennye ikony i obrazy-paradigmy v vizantiĭskoĭ kul'ture*, Moscow 2009, 71–109.

[56] H. A. Klein, *Eastern objects and western desires: Relics and reliquaries between Byzantium and the West*, DOP 58 (2004) 283–314 (with sources and literature); cf. also P. Geary, *Sacred commodities. The circulation of medieval relics*, in: *The social life of things. Commodities in social perspective*, ed. A. Appadurai, Cambridge 1986, 169–191; idem, *Furta sacra. Thefts of relics in the central Middle Ages*, Princeton 1990.

[57] This issue deserves a separate study in the light of recent methodological and factual findings, cf. A. Cutler, *Gifts and gift exchange as aspects of the Byzantine, Arab, and Related Economies*, DOP 55 (2001) 247–278. On St. Sava's journeys and their reflection on medieval Serbian art, cf. B. Miljković, *Žitija svetog Save kao izvori za istoriju srednjovekovne umetnosti*, Beograd 2008; M. Marković, *Prvo putovanje svetog Save u Palestinu i njegov značaj za srpsku srednjovekovnu umetnost*, Beograd 2009.

[58] The relic of the Baptist's right forearm still awaits proper publication. Basic information, based on a photograph, has been published by P. Popović, *O srpskom natpisu u Sijeni*, Prilozi za književnost, jezik i folklor 16/1 (1936) 214–220; v. also M. Ćorović-Ljubinković, *Pretečina desnica i drugo krunisanje Prvovenčanog*, Starinar 5–6 (1956) 105–114 (with earlier literature). I had the opportunity to examine the relic during my study visit to Siena in April 2010, and a paper on it is in the process of being prepared for publication. I wish to express my profound gratitude to the Holy Synod of the Serbian Orthodox Church and His Grace Bishop of Bačka Dr. Irinej, whose recommendation made my work in Siena possible. I owe a debt of gratitude to His Excellency Mons. Antonio Buoncristiani, Archbishop and Metropolitan of Siena, for granting permission to examine the relic, and to Don Enrico Grassini, Secretary to his Excellency, for his generous assistance during my stay in Siena.

[59] On this, v. Popović, *Sacrae reliquiae Spasove crkve u Žiči*, 221–224 (with sources and reference literature).

convincingly shown by the royal practice, documented for all three medieval Serbian dynasties, Nemanjić, Lazarević, and Branković, of bestowing a relic of the True Cross on a royal foundation or a distinguished church seat.[60] It is certainly not irrelevant to our subject that some of these staurothekai had the form of a lavishly decorated cross and that they bore the inscription of the donor. Two prestigious examples date from the late thirteenth and early decades of the fourteenth century: the golden reliquary that Queen Helen, wife of King Stefan Uroš I, donated to the monastery of Sopoćani, and the silver doubled-armed cross decorated with rosettes and cruciform ornaments, a gift of King Stefan Uroš II Milutin to the church of Sts Peter and Paul at Ras.[61]

This broader historical and cultic context should be borne in mind in examining the origin and function that the cross from Pienza might have had in the Serbian environment. The invaluableness of the relic itself, the possession of which was a privilege of the highest institutions of state and church, the "programmatic" and "artistic" features of the reliquary, as well as its exquisite workmanship, leave no room for doubt that it was an object of supreme status. If we remember the usual practice of commemorating the donor's name on reliquaries, the inscription with the name of Sava of Serbia on our staurotheke provides serious reasons for assuming that we have before us the relic of the True Cross that the first Serbian Archbishop had acquired for Žiča. The assumption may be further corroborated by the fact that Sava's name and title occur on the reliquary that enshrines yet another invaluable relic, the Baptist's arm, acquired on the same occasion and with the same purpose.[62] In discussing this issue, it is important, of course, to separate the relic from the reliquary in which it was enshrined. As for the staurotheke from Pienza, it has been shown above that it undoubtedly belongs into a distinctive group of goldsmiths' works of the Palaiologan age, dated to the second half or end of the fourteenth century. The same chronological boundaries are indicated by the repoussé inscription on the handle of the staurotheke, where Sava of Serbia is designated as the first archbishop and patriarch of the Serbs. Scholars have long observed that the title is peculiar, given the well-known fact that the head of the Serbian Church did not bear the patriarchal title until 1346, when, under Stefan Dušan, Serbia was elevated to the rank of empire and its church to that of patriarchate. The usual title of St. Sava of Serbia throughout the medieval period and even later was "the first archbishop of the Serbs" or "the most reverend archbishop of the Serbian land and the Littoral".[63] There is a single other instance where Sava is designated as the "first patriarch of the Serbs": the inscription accompanying his formal fresco portrait painted above the so-called "throne of St. Sava" – the marble seat in the narthex of the Patriarchate of Peć where, among other things, important synods were held.[64] The exact date of this portrait is still a matter of scholarly debate, but there is complete agreement that it should be understood against the background of the political and ecclesiastical situation in Serbia between Dušan's proclamation of patriarchate in 1346 and the reconciliation of the Serbian and Byzantine churches in 1375. The reconciliation not only overcame the crisis, which had left a deep imprint both on the life of the church and on the overall political life of the country, but one of its essential outcomes was the recognition of patriarchate status to the Serbian Church.[65] It has been widely accepted in scholarship that Sava's representative portrait with the title of patriarch arose as an echo of this momentous event. At the Peć church see, where the cult of the founder of the autocephalous Serbian Church had understandably been carefully fostered, this portrait obviously was "propagandistic" in character and a sort of the Patriarchate's policy statement. The title of patriarch, legitimate from 1375, was projected back into the past, whereby, in conformity with the notions of the times, its attribution to all previous heads of the autocephalous Serbian Church became justified.[66] An argument in favour of this interpretation and of the dating of the portrait to about 1380 is provided by an important analogy: the text *On the patriarchs of the land of the Serbs*, written immediately after 1378, which expressly states that the "bishop and teacher Saint Sava" was "the first" in the succession of Serbian patriarchs.[67] On the other hand, a different line of thinking also deserves to be further tested, the one that dates Sava's portrait with the title of patriarch to a period prior to the reconciliation of the two churches in 1375, arguing that the reasons for its "propagandistic" use had been much stronger at that period.[68]

However this issue may be resolved eventually, there is no doubt that the staurotheke from Pienza was an immediate reflection of the policy of the Serbian Church, which had been building its authority on the sanctity of its founder and the succession to the "throne of Saint Sava". Or, to use a statement that drives the point home, the policy was predicated on the notion of St. Sava's being the "permanent holder of the right to the office of the head of the church".[69] Taking all the described facts and circumstances into account, what seems to have been the most likely course of events is that the relic of the True Cross, transferred from Žiča to Peć in the late thirteenth century, was enshrined in a new reliquary sometime in the second half or towards the end of the fourteenth century. The probable donor of the reliquary was the serving Serbian patriarch, a successor to the throne of St. Sava. None of the surviving documentary sources can help us identify the patriarch who oversaw this "renewal", but whoever he may have been, he did not fail to perpetuate – in the inscription – the memory of the original donor of the relic and abiding role model of all subsequent heads of the Serbian Church. Incidentally, the practice of enshrining a

---

[60] *Ibid.*, 223, n. 80 (where examples and relevant literature are cited).

[61] Fr. Miklosich, *Monumenta serbica spectantia historiam Serbiae, Bosnae, Ragusii*, Wien 1858 (repr. Graz 1964), 70, 83, LXVII, LXXVI; Frolow, *La relique de la vraie croix*, 443–444; on double-armed reliquary crosses from the Slavic world, Frolow, *Les reliquaires de la vraie croix*, 126.

[62] V. n. 49 supra.

[63] On Sava's formal portraits and identifying inscriptions, B. Todić, *Reprezentativni portreti svetog Save u srednjovekovnom slikarstvu*, in: *Sveti Sava u srpskoj istoriji i tradiciji*, ed. S. Ćirković, Beograd 1998, 225–249.

[64] Djurić, *"Presto svetog Save"*, 93–104; V. J. Djurić, S. Ćirković, V. Korać, *Pećka Patrijaršija*, Beograd 1990, 236–238 (V. J. Djurić).

[65] D. Bogdanović, *Izmirenje srpske i vizantijske crkve*, in: *O knezu Lazaru*, Beograd 1975, 81–91; Dj. Slijepčević, *Istorija srpske pravoslavne crkve, I, Od pokrštavanja Srba do kraja XVIII veka,* Beograd 1991, 160–175.

[66] This view was put forward by S. Radojčić, *Staro srpsko slikarstvo*, Beograd 1966, 187; and Djurić, *"Presto svetog Save"*, l. c.; *Pećka Patrijaršija*, l. c. (V. J. Djurić).

[67] Lj. Stojanović, *Stari srpski rodoslovi i letopisi*, Beograd — Sr. Karlovci 1927, 104; Djurić, *"Presto svetog Save"*, 97.

[68] This view was put forward, without specific arguments to support it, by M. Radujko, "*Presto svetog Simeona*", Zograf 28 (2000–2001) 78, and Marković, *Prvo putovanje svetog Save*, 130, n. 90.

[69] Radujko, "*Presto svetog Simeona*", 75–80 (with sources and earlier literature); cf. also D. Kašić, *Presto svetog Save*, in: *Sveti Sava. Spomenica povodom osamstogodišnjice rodjenja, 1175–1975*, Beograd 1977, 334–339.

particularly valued relic into a new reliquary, or of refurbishing the existing one, was widespread, and is attested to by plentiful examples. Moreover, such undertakings highlighted the preciousness of the relic and its high status, which was reasserted with every new refurbishment and "embellishment".[70] As a result of the scantiness of our sources, one of many open questions surrounding the staurotheke from Pienza is the place of its manufacture. Namely, the disintegration of the Nemanjić Empire and the transfer of the seat of government to its northern areas led to a revitalization of Žiča's former role. However, this revival of Žiča, where, from the time of the Patriarch Spiridon (1379–1389), heads of the Serbian Church resided ever more frequently, did not entail the abandonment of the Peć see. On the contrary, the available information shows that the "Mother of churches" was active until 1455, and suggests that the two church seats operated side by side without rivalries or conflicts. At which of the two Sava's cross was commissioned and used cannot be known with certainty.[71] Yet, the fact that the inscription on the staurotheke from Pienza finds its immediate functional analogy in the inscription above the bishop's throne at the Patriarchate of Peć may, with conceivable caution, tip the scales slightly in favour of the latter.

The available sources are silent about the possible uses of the staurotheke from Pienza. Nonetheless, known analogies from the Byzantine world, supported by written and illustrative sources, allow us to make some informed assumptions. Research has shown that richly decorated reliquary crosses were used on various occasions and that the feast of the Exaltation of the True Cross, on 14 September, was celebrated in a particularly solemn manner.[72] Different stages of this complex ceremonial, including its high point, when the patriarch would step up onto the ambo of the Constantinopolitan Hagia Sophia and lift up the staurotheke containing the relic of the True Cross, are known both from written and illustrative sources. That the reliquary had the form of an elaborately decorated doubled-armed cross with a handle is attested to by relatively numerous Byzantine manuscript illuminations of the eleventh and twelfth centuries, the most representative of which are contained in the Menologion of Basill II (*Vat. gr. 1613*, p. 35), the Gospel Lectionary from the Vatican Library (*Vat. gr. 1156*, fol. 248, 248v, 250v) or the Lectionary from Vatopedi (*cod. 2*, fol. 189v).[73] Manuscript illuminations are also a precious visual source supplementing the written information about some other rituals, processions for example. Such occasions as a rule involved the carrying of sumptuously adorned processional crosses (*litanikos stauros*).[74] However, according to an interpretation based on the terminological analysis of sources, apart from the "precious" processional cross, also used in processions were staurothekai, i.e. the "sacred and life-giving" crosses.[75] It is probably to such ritual contexts that the use of the staurotheke from Pienza should be related.

A series of open questions surrounding our reliquary includes the unknowns as to how it ended up in Pienza. Regrettably, both Serbian and Italian sources are silent about it.[76] Yet, some assumptions, underpinned by the available data and certain historical circumstances, seem possible even in this case.

These assumptions largely revolve around an illustrious humanist, Enea Silvio Piccolomini (1405–1464), subsequently Pope Pius II. This man of "multiple identity" – a politician and theorist of ecclesiastical and secular governance, on the one hand, a lover and connoisseur of art, writer, traveller and collector, on the other, was one of the most remarkable figures of his time and a participant in many momentous events.[77] An interesting aspect of the Pope's work, which seems to escape the attention of researchers, was his activity associated with relics. Pius II is known to have come, in the early 1460s, into possession of some highly valued Eastern Christian relics, such as the forearm of St. John the Baptist and the head of the apostle Andrew. These relics were transferred to him, in exchange for a generous sum, by Thomas Palaiologos, Despot of Morea, brother of the last Byzantine emperor, Constantine XI. The surviving sources provide credible information on how the relic of the Baptist's forearm arrived in Italy. It had been possessed by the Serbian reigning family, but the imminent threat of Ottoman conquest led the widow of Despot Lazar Branković, Helen, to entrust the relic to her father, Thomas Palaiologos. Not much later, in 1461, the Despot of Morea, facing the Ottoman threat himself, was forced to flee his realm. Taking his valuables with him, he found refuge in Italy. Shortly upon his arrival, Thomas Palaiologos relinquished the head of St. Andrew and a valuable mantle to Pius II, and a year later, the arm of St. John the Baptist, for which he received one thousand ducats.[78] Pius II donated the Baptist's arm, in a very solemn ceremony, to the cathedral of Siena, his family's native town, and confirmed the origin and authenticity of the relic in his donation charter of 1464.[79]

St. Andrew's relics had a different fate. Most of the head was taken, with much pomp, to the church of St. Peter in Rome, while the mandible and the abovementioned mantle were donated by Pius II to Pienza, the town where he was born and which was renamed after him. It undoubtedly was a studied programmatic gesture, which should be viewed in the context of one of the most interesting projects of this outstanding person. Namely, the motive behind the transformation of the small town of Corsignano into Pienza was the idea of the ideal city as an orderly embodiment of urban beauty and harmony.[80] Since Pius II intended for his native town

70 Cotsonis, *Byzantine Figural Processional Crosses*, 32.

71 M. Kašanin, Dj. Bošković, P. Mijović, *Žiča. Istorija, arhitektura, slikarstvo*, Beograd 1969, 44–48 (M. Kašanin); *Pećka Patrijaršija*, 224–229 (Ćirković); S. Ćirković, *Žiča kao arhijerejsko sedište*, in: *Manastir Žiča*, ed. G. Subotić, Kraljevo 2000, 11–14.

72 V. n. 51 supra.

73 A detailed description of the ceremonial, based on the available sources and furnished with illustrative material, can be found in: Flusin, *Les cérémonies de l'Exaltation de la Croix*, 78–89; Klein, *Constantine, Helena and the cult of the True Cross in Constantinople*, 45–51; idem, *Byzanz, der Westen und das "wahre" Kreuz*, 59–68; for depictions of the Exaltation of the True Cross, v. S. Der Nersessian, *La 'fête de l'exaltation de la croix'*, Annuaire de l'Institut de philologie et d'histoire orientales et slaves 10 (1950) 193–198.

74 Cotsonis, *Byzantine figural processional crosses*, 14–23.

75 Klein, *Constantine, Helena and the cult of the True Cross in Constantinople*, 53–55; idem, *Byzanz, der Westen und das "wahre" Kreuz*, 47–68.

76 Carli, *Pienza*, 115.

77 For an exhaustive and enlightening introduction to the man and his work, v. *Selected letters of Aeneas Sylvius Piccolomini (Pope Pius II). Reject Aeneas, accept Pius*, ed. Th. M. Izbicki, G. Christianson, Ph. Krey, Washington 2006 (with an extensive bibliography).

78 O. Ambrož-Bačić, *O desnici Sv. Ivana Krstitelja sa starosrpskim natpisom u Sieni*, Prilozi za književnost, jezik i folklor 9 (1929) 71–82 (with published archival documents).

79 The charter is as yet unpublished. A photograph of the charter has been provided with permission of His Excellency Mons. Antonio Buoncristiani, Archbishop and Metropolitan of Siena, and through the kindness of his Secretary, Don Enrico Grassini (cf. n. 58 supra). The text of the charter has been transcribed and translated into Serbian by Milena Joksimović Rajović, and will be published on a different occasion.

80 Carli, *Pienza*, 11–46.

the role of a bishopric and seat of important ecclesiastical institutions, his acts of donating relics and other valuables were a form of *signum pietatis*.[81] What should be borne in mind in discussing this issue is that especially valued in the West, at the time of the Crusades flooded by Byzantine relics, not infrequently of dubious provenance, were the relics of unquestionable authenticity, which the original reliquaries and Greek inscriptions confirmed in a particularly convincing way.[82] It seems that Pius II had an especial, ideologically tinted attitude towards Eastern Christian relics. The initiator of a crusade against the Ottomans and staunch advocate of a united and orderly Christian commonwealth (*respublica christiana*), with state as well as church as its support points, he emphasized that the Roman Catholic Church not only provided safe haven for refugees from the East, but was also the keeper and protector of their legacy.[83]

All these circumstances may be seen as a solid basis for assuming that Pius II obtained the staurotheke with the name of St. Sava in the same way as St. John the Baptist's arm and St. Andrew's head – through Thomas Palaiologos. In that case, of course, the lack of any reference to it in the sources requires explanation. The reason may be hidden in the fact that the relic of the True Cross experienced a high "inflation" in the late medieval West and that, consequently, possessing it ceased being a matter of prestige. There circulated a multitude of "secondary relics", pieces of wood that had purportedly been in contact with the authentic relic.[84] It is not quite irrelevant to our subject that an "expert" assessment of the authenticity of relics of Constantinopolitan provenance, including that of the True Cross (carried out in 1359), is associated with Siena.[85] Quite telling is the view of Bernardino of Siena, Pius II's contemporary and fellow citizen, who scornfully and harshly criticized current forms of devotion to the True Cross, overtly calling those who practised them swindlers. He stated that so many pieces were in circulation that, if they were piled together, not even six pairs of oxen would be enough to pull them. He also left us an interesting piece of information; namely, that these replicas of the True Cross were being made from a special, Egyptian, fire-resistant fig wood.[86]

Anyway, a hypothetical reconstruction of the history of the staurotheke from Pienza, based on what we know at present, and with an appropriate measure of caution, may be as follows: in the early decades of the thirteenth century the Archbishop Sava of Serbia acquires some of the most highly valued Christian relics, including the relic of the True Cross, for the cathedral church of Žiča. In the turbulent period around 1290, the treasury of Žiča, and the relic with it, is transferred to Peć, a new seat of the Archbishopric. Sometime in the last quarter of the fourteenth century, after the reconciliation between the Serbian and Byzantine churches, the relic gets enshrined in a new staurotheke which bears the inscription that may be seen as a condensed policy statement of the Serbian Patriarchate. In the last and tumultuous period of Serbia's independence, the relic comes into the possession of the ruling Branković house, in whose realm the Patriarchate of Peć is situated. Facing the Ottoman threat, the widow of Lazar Branković entrusts the staurotheke to her father Thomas Palaiologos, Despot of Morea. The Despot takes it with him to Italy and consigns it, with other relics, to the Pope Pius II. Eventually, the staurotheke ends its journey in Pienza. During the Serbian phase of its history, the relic, apart from a cultic role, served the goals of the royal ideology and of the policy of the autocephalous Serbian Church. It does not seem to have lost its *virtus* and ideological potential even in its new, historically and culturally different environment.

Photographs taken by Prof. Gabriele Fattorini
Translated by Marina Adamović Kulenović

[81] G. Chironi, *Pius II and the formation of the ecclesiastical institutions in Pienza*, in: *Pius II "el più expeditivo pontifice". Selected studies on Aeneas Sylvius Piccolomini (1405–1464)*, ed. Z. Von Martels, A. Vanderjagt, Leiden 2003, 171–185.

[82] Mergiali-Sahas, *Byzantine Emperors and Holy Relics*, 58; Klein, *Eastern Objects and Western Desires*, 306–309.

[83] *Selected Letters of Aeneas Sylvius Piccolomini (Pope Pius II)*, 5–7 and passim.

[84] Toussaint, *Die Kreuzreliquie und die Konstrukzion von Heiligkeit*, 59.

[85] G. Derenzini, *Le reliquie da Constantinopoli a Siena*, in: *L'oro di Siena. Il tesoro di Santa Maria della Scala*, ed. L. Bellosi, Siena 1996, 67–78; v. Klein, *Eastern Objects and Western Desires*, 308–309 (with sources and literature).

[86] Toussaint, *Die Kreuzreliquie und die Konstrukzion von Heiligkeit*, 59–60; on the reception of the cult of the True Cross in the West, v. Klein, *Byzanz, der Westen und das "wahre" Kreuz*, 175–282.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ – REFERENCE LIST

Ambrož-Bačić O., *O desnici Sv. Ivana Krstitelja sa starosrpskim natpisom u Sieni*, Prilozi za književnost, jezik i folklor 9 (1929) 71–82.

Angenendt A., *"Der Leib is klar, klar wie Kristal"*, in: *Frömmigkit im Mittelalter*, ed. K. Schreiner, Munich 2002, 387–398.

Angenendt A., *Heilige und Reliquien. Die Geschichte ihres Kultes vom frühen Christentum bis zur Gegenwart*, Munich 1997.

Bank A. V., *Vizantiǐskoe iskusstvo v sobraniîakh Sovetskogo Soîuza*, Moscow 1966.

Baynes N. H., *Supernatural defenders of Constantinople*, in: idem, *Byzantine studies and other essays*, London 1974², 248–260.

Bogdanović D., *Izmirenje srpske i vizantijske crkve*, in: *O knezu Lazaru*, Beograd 1975, 81–91.

Bogdanović D., Djurić V. J., Medaković D., *Hilandar*, Beograd 1978.

Bozóky E., *La politique des reliques de Constantin à Saint Louis*, Paris 2006.

Buettner B., *From bones to stones. Reflection on jeweled reliquaires*, in: *Reliquiare im Mittelalter*, ed. B. Rendenbach, G. Toussaint, Berlin 2005, 43–59.

Byzance et les reliques du Christ, ed. J. Durand, B. Flusin, Paris 2004.

Carli E., *Pienza. La città di Pio, II*, Rome 1966.

Chatzidakis M., *Une icone en mosaïque de Lavra*, JÖB 21 (1972) 73–81.

Chironi G., *Pius II and the formation of the ecclesiastical institutions in Pienza*, in: *Pius II "el più expeditivo pontifice". Selected studies on Aeneas Sylvius Piccolomini (1405-1464)*, ed. Z. Von Martels, A. Vanderjagt, Leiden 2003, 171–185.

Cotsonis J. A., *Byzantine figural processional crosses*, Washington 1994.

Cutler A., *Gifts and gift. Exchange as aspects of the Byzantine, Arab, and related economies*, DOP 55 (2001) 247–278.

Ćirković S., *Žiča kao arhijerejsko sedište*, in: *Manastir Žiča*, ed. G. Subotić, Kraljevo 2000, 11–14.

Ćorović-Ljubinković M., *Pretečina desnica i drugo krunisanje Prvovenčanog*, Старинар 5–6 (1956) 105–114.

Diedrich D., *Vom Glauben zum Sehen: Die Sichtbarkeit der Reliquie im Reliquiar. Ein Beitrag zur Geschichte des Sehens*, Berlin 2001.

Derenzini G., *Le reliquie da Constantinopoli a Siena*, in: *L'oro di Siena. Il tesoro di Santa Maria della Scala*, ed. L. Bellosi, Siena 1996, 67–78.

Der Nersessian S., *La 'fête de l'exaltation de la croix'*, Annuaire de l'Institut de philologie et d'histoire orientales et slaves 10 (1950) 193–198.

Domentijan, *Život svetoga Save i život svetoga Simeona*, ed. R. Marinković, Beograd 1988.

Durand J., *Innovations gothiques dans l'orfèvrerie byzantine sous les Paléologues*, DOP 58 (2004) 333–354.

Djurić V. J., *"Presto svetog Save"*, in: *Spomenica u čast novoizabranih članova Srpske akademije nauka i umetnosti*, Beograd 1972, 93–104.

Djurić V. J., Ćirković S., Korać V., *Pećka Patrijaršija*, Beograd 1990.

Eastmond A., *Byzantine identity and relics of the True Cross in the thirteenth century*, in: *Eastern Christian relics*, ed. A. Lidov, Moscow 2003, 204–216.

Flusin B., *Les cérémonies de l'Exaltation de la Croix à Constantinople au XIe siècle d'après le Dresdensis A 104*, in: *Byzance et les reliques du Christ*, ed. J. Durand, B. Flusin, Paris 2004, 61–89.

Friess G., *Edelsteine im Mittelalter. Wandel und Kontinuität in ihrer Bedeutung durch zwölf Jahrhunderte*, Hildesheim 1980.

Flusin B., *Les reliques de la Sainte-Chapelle et leur passé impérial à Constantinople*, in: *Le trésor de la Sainte-Chapelle*, ed. J. Durand, M. P. Laffite, Paris 2001, 20–31.

Frolow A., *La relique de la Vraie Croix. Recherches sur le développement d'un culte*, Paris 1961.

Frolow A., *Les reliquaires de la vraie croix*, Paris 1965.

Grabar A., *Les revêtements en or et en argent des icones byzantines du moyen age*, Venice 1975.

Geary P., *Sacred commodities. The circulation of medieval relics*, in: *The social life of things. Commodities in social perspective*, ed. A. Appadurai, Cambridge 1986, 169–191.

Geary P., *Furta sacra. Thefts of relics in the central Middle Ages*, Princeton 1990.

Hahnloser H. R., Brugger-Koch S., *Corpus der mittelalterlichen Hartsteinschliffe des 12. bis 15. Jahrhunderts*, Berlin 1985.

Henze U., *Edelsteinalegorese im Lichte mittelalterlicher Bild-und Reliquienverehrung*, Zeitschrift für Kunstgeschichte 54/3 (1991) 428–451.

Janes D., *God and gold in late antiquity*, Cambridge 1998.

James L., *Light and colour in Byzantine art*, London 1996.

James L., *Color and meaning in Byzantium*, Journal of Early Christian Studies 11/2 (2003) 223–233.

Jülich T., *Gemmenkreuze. Die Farbigkeit ihres Edelsteinbesatzes bis zum 12. Jahrhundert*, Aachener Kunstblätter 54/55 (1986–1987) 99–258.

Kalavrezou I., *Helping hands for the Empire: Imperial ceremonies and the cult of relics at the Byzantine court*, in: *Byzantine court culture from 829 to 1204*, ed. H. Maguire, Washington 1997, 53–79.

Kašanin M., Bošković Đ., Mijović P., *Žiča. Istorija, arhitektura, slikarstvo*, Beograd 1969.

Kašić D., *Presto svetog Save*, in: *Sveti Sava. Spomenica povodom osamstogodišnjice rođenja, 1175–1975*, Beograd 1977, 334–339.

Klein H. A., *Byzanz, der Westen und das "wahre" Kreuz: Die Geschichte einer Reliquie und ihrer künstlerichen Fassung in Byzanz und im Abendland*, Wiesbaden 2004.

Klein H. A., *Sacred relics and imperial ceremonies at the Great Palace of Constantinople*, in: *Visualisierungen von Herrschaft. Frühmittelalterliche Residenzen. Gestalt und Zeremoniell*, ed. F. A. Bauer, Istanbul 2006 (Byzas, 5), 79–99.

Klein H. A., *Constantine, Helena and the cult of the True Cross in Constantinople*, in: *Byzance et les reliques du Christ*, ed. J. Durand, B. Flusin, Paris 2004, 31–59.

Klein H. A., *Eastern objects and western desires. Relics and reliquaries between Byzantium and the West*, DOP 58 (2004) 283–314.

Legner A., *Reliquien in Kunst und Kult zwischen Antike und Aufklärung*, Darmstadt 1995, 88–119.

Lerou S., *L'usage des reliques du Christ par les empereurs aux XIe et XIIe siècles: le Saint Bois et les Saintes Pierres*, in: *Byzance et les reliques du Christ*, ed. J. Durand, B. Flusin, Paris 2004, 165.

Lidov A. M., T͡serkov' Bogomateri Farosskoĭ. *Imperatorskiĭ khram-relikvariĭ kak konstantinopol'skiĭ Grob Gospoden'*, in: idem, *Ierotopii͡a. Prostranstvennye ikony i obrazy-paradigmy v vizantiĭskoĭ kul'ture*, Moscow 2009, 71–109.

Magdalino P., *L'église du Phare et les reliques de la Passion à Constantinople (VIIe/VIIIe-XIIIe siècle)*, in: *Byzance et les reliques du Christ*, ed. J. Durand, B. Flusin, Paris 2004, 15–30.

Majesca G. P., *The relics of Constantinople after 1204*, in: *Byzance et les reliques du Christ*, ed. J. Durand, B. Flusin, Paris 2004, 183–190.

Marjanović-Dušanić S., *Nemanjin naprsni krst. Iz naše stare insignologije*, Zbornik Filozofskog fakulteta 17 (1991) 203–215.

Marjanović-Dušanić S., *Hilandar kao Novi Sion srpskog otačastva*, in: *Osam vekova Hilandara*, ed. V. Korać, Beograd 2000, 17–24.

Marjanović-Dušanić S., *La charte et l'espace sacré. Les actes royaux transcrits dans les peintures murales serbes (XIIIe–XIVe siècles) et leur contexte symbolique*, Bibliothèque de l'école des chartes 167/2 (2009) 391–416.

Marković M., *Prvo putovanje svetog Save u Palestinu i njegov značaj za srpsku srednjovekovnu umetnost*, Beograd 2009.

Miljković B., *Hilandarski Časni krst i stara manastirska stavroteka*, ZRVI 38 (1999/2000) 287–297.

Miljković B., *Žitija svetog Save kao izvori za istoriju srednjovekovne umetnosti*, Beograd 2008.

Milosavljević D., *Izgubljena riznica manastira Mileševe*, Beograd 2010.

Miklosich Fr., *Monumenta serbica spectantia historiam Serbiae, Bosnae, Ragusii*, Wien1858 (repr. Graz 1964).

Meier C., *Gemma Spiritalis. Methode und Gebrauch der Edelsteinallegorese vom frühen Christentum bis ins 18. Jahrhundert*, Munich 1977.

Mergiali-Sahas S., *Byzantine Emperors and holy relics*, JÖB 51 (2001) 41–60.

Pierini M., *Pienza. Guide to the town and surroundings*, Pienza 2007.

Pencheva B., *The performative icon*, The Art Bulletin 8/4 (2006) 640–648.

Pencheva B., *The sensual icon*, University Park, Pa., 2010.

Popović D., *Sacrae reliquiae Spasove crkve u Žiči*, in: *Pod okriljem svetosti. Kult svetih vladara i relikvija u srednjovekovnoj Srbiji*, Beograd 2006, 207–232.

Popović D., *Relics and politics in the Middle Ages: the Serbian approach*, in: *Eastern Christian relics*, ed. A. Lidov, Moscow 2003, 161–180.

Popović D., Todić B., Vojvodić D., *Dečanska pustinja. Skitovi i kelije manastira Dečana*, Beograd 2011.

Popović P., *O srpskom natpisu u Sijeni*, Prilozi za književnost, jezik i folklor 16/1 (1936) 214–220.

Radojković B., in: *Manastir Hilandar*, ed. G. Subotić, Beograd 1998, 331–344.

Radojković B., *Les arts mineurs du XIIIe siècle en Serbie*, in: *L'art byzantine du XIIIe siècle*, ed. V. J. Đurić, Beograd 1967.

Radojković B., *Metal srednjovekovni*, in: *Istorija primenjene umetnosti kod Srba, I, Srednjovekovna Srbija*, Beograd 1977, 81.

Radojčić S., *Zlato u srpskoj umetnosti XIII veka*, in: *Odabrani članci I studije*, Beograd 1982, 199–210.

Radojčić S., *Staro srpsko slikarstvo*, Beograd 1966.

Radujko M., "*Presto svetog Simeona*", Zograf 28 (2000–2001) 75–80.

Rückert R., *Zur Form der byzantinischen Reliquiare*, Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 3, F. 8 (1957) 7–36.

Selected letters of Aeneas Sylvius Piccolomini (Pope Pius II). Reject Aeneas, accept Pius, ed. Th. M. Izbicki, G. Christianson, Ph. Krey, Washington 2006.

Sindik D., *Jedna ili dve žičke povelje?*, Istorijski časopis 14–15 (1963–1965) 309–315.

Skemer D. C., *Binding words. Textual amulets in the Middle Ages*, University Park 2006.

Slijepčević Đ., *Istorija srpske pravoslavne crkve, I, Od pokrštavanja Srba do kraja XVIII veka,* Beograd 1991.

Snoeck G. J. C., *Medieval piety from relics to the eucharist*, Leiden 1995.

Stefan Prvovenčani, *Sabrani spisi*, ed. Lj. Juhas-Georgievska, Beograd 1988.

Stojanović Lj., *Stari srpski rodoslovi i letopisi*, Beograd – Sr. Karlovci 1927.

Subotić G., *Treća žička povelja*, Zograf 31 (2006–2007) 51–59.

Teodosije, *Žitija*, ed. D. Bogdanović, Beograd 1988.

Todić B., *Reprezentativni portreti svetog Save u srednjovekovnom slikarstvu*, in: *Sveti Sava u srpskoj istoriji i tradiciji*, ed. S. Ćirković, Beograd 1998, 225–249.

Tomović G., *Morfologija ćiriličkih natpisa na Balkanu*, Beograd 1974.

Toussaint G., *Heiliges Gebein und edler Stein. Der Edelsteinschmuck von Reliquiaren im Spiegel mittelalterlicher Wahrnehmung*, Das Mittelalter 8 (2008) 41–66, 48–49, 50–56.

Toussaint G., *Die Kreuzreliquie und die Konstrukzion von Heiligkeit*, in: *Zwichen Wort und Bild. Wahrrnehmungen und Deutungen im Mittelalter*, ed. H. Bleumer, H.-W. Goetz, S. Patzold, B. Rendenbach, Cologne 2010, 33–77.

Toussaint G., *Die Sichtbarkeit des Gebeins im Reliquiar: Eine Folge der Plünderung Konstantinopels*, in: *Reliquiare im Mittelalter*, Berlin 2005, 89–106.

Trifunović Đ., *Azbučnik srpskih srednjovekovnih književnih pojmova*, Beograd 1990.

Šakota M., *Riznice manastira u Srbiji*, Beograd 1966.

Šakota M., *Studenička riznica*, Beograd 1988.

Šakota M., *Dečanska riznica*, Beograd 1984.

Šakota M., *Riznica manastira Banje kod Priboja*, Beograd 1981.

Zbornik srednjovekovnih ćiriličkih povelja i pisama Srbije, Bosne i Dubrovnika, I, 1186–1321, ed. V. Mošin, S. Ćirković, D. Sindik, Beograd 2001, 89–95.

Walter Ch., *IΣ XΣ NIKA. The apotropaic function of the victorious Cross*, REB 55 (1997) 193–220.

Ставротека српског порекла у Пијенци

Даница Поповић

Реликвијар Часног крста с натписом на старосрпском језику који се данас чува у тосканском граду Пијенци (*Museo Diocesano*) репрезентативно је дело средњовековног златарства и историјски извор првога реда у контексту како српске тако и италијанске повести. Упркос томе, реликвијар је остао на маргинама научног интересовања. Истраживање ставротеке обављено је 2012. године у оквиру рада на монографији о манастиру Жичи, у организацији Републичког завода за заштиту споменика културе. Будући да реликвијар досад није прописно публикован, у раду се најпре доноси његов детаљан опис.

Реликвијар је у облику издуженог двокраког крста с ручком, а конструисан је тако што је преко дрвене подлоге превучена метална оплата од позлаћеног сребра. Делови реликвије Часног крста видљиви су кроз два крстолика отвора на чеоној страни крста, око којих су урезана слова криптограма: φ̃ χ̃ φ̃ π̃ [φ(ῶς) Χ(ριστοῦ) φ(αίνει) π(ᾶσιν) – *Светлост Христова обасјава све*] око доњег, а ῑς̃ χς̃ ν̃ι κ̃α [Ἰ(ησοῦ)ς Χ(ριστὸ)ς νικᾶ – *Исус Христос побеђује*] око горњег.

Метална оплата крста садржи раскошан украс типа *cloisonné*-а, само без испуне. Чини га сложена композиција у виду густог, симетрично компонованог орнамента, сачињеног од геометријских и флоралних мотива. На укрсници кракова крста, преко реликвије, налази се крупан горски кристал, док су обе стране ставротеке украшене драгим камењем — сафиром и аметистом — и бисерима. Дршка реликвијара, урађена од златног лима, носи натпис калиграфских својстава, изведен у техници искуцавања: САВ⟨А⟩ ПР[Ь]ВИ АР(Ь)ХИЕП(ИСКО)ПЬ ⟨И⟩ ПАТРИАРХЬ СРЬПЬСКИ („Сава, први архиепископ и патријарх српски“).

Реликвијар, намењен чувању честица Часног крста, припада типу крста с двоструким крацима (*crux gemina*), који се сматра карактеристичним обликом византијске ставротеке. Тај облик је с временом, посебно на Западу, стекао парадигматску вредност и био је сматран потврдом аутентичности, то јест византијског порекла реликвије. Други важан типолошки елемент јесте продужени доњи крак крста, у виду ручке, што указује на функцију ставротеке — коришћене, судећи по писаним изворима, приликом литургије, у процесијама, као и обредима на празник Уздизања Часног крста. Битан елемент реликвијара из Пијенце јесте његов украс. Материјал од којег је начињен, а то су злато и позлаћено сребро, као и орнаментика *cloisonné*-а, представљао је уобичајену метафору небеских обиталишта и Древета живота усред расцветалог раја. Избор и распоред драгог камења такође су веома индикативни. Тумачење њиховог смисла почива на античком а потом и средњовековном схватању природе и значења драгог камења, сматраног живом материјом рајског порекла, која је и након првог греха задржала своју иманентну, богомдану делотворност. Распоред и број драгуља на ставротеци из Пијенце — по шест драгих каменова и двадесет четири бисера са чеоне и задње стране — доследно следе поруке и нумеролошке обрасце *Откривења Јовановог*, у којем се говори о дванаест врста драгог камења, темеља на којима почивају зидови Вишњег Јерусалима (Откр. 21, 18, 21), док бисери означавају дванаест капија Небеског града. Према симболици драгог камења, сафир је због особене плаве боје указивао на небеску и духовну сферу, док је љубичасти аметист словио за симбол човековог будућег васкрса и вечног живота. Горски кристал, најцењенији међу драгуљима, представљао је моћан симбол захваљујући својој прозирности и чистоћи. Тумачен је као метафора божанске светлости и био је упоређиван с бестелесним анђелима и преображеним, одуховљеним телом Христовим. На ставротеци из Пијенце кристал на укрсници кракова представља њен смисаони фокус: он не само што оптички повећава реликвију Часног крста већ, пратећи криптограм, непосредно алудира на „светлост Христову“ као извор вечне, нестворене светлости. Као и када је реч о другим реликвијарима, тако су и овде злато, бисери и драго камење били носиоци сложених значења, у контексту хришћанске теологије и егзегезе. У Часном дрвету била је садржана реална Христова *praesentia*, док су злато и светлуцаво разнобојно драго камење били препознатљиво знамење раја и Небеског Јерусалима. Са становишта рецепције и „естетских“ схватања епохе, такав систем декорације имао је снажно „перформативно“ дејство, које је почивало на особеној „синестетској“ визији — полихромији и полиморфији материје, као и динамичним светлосним ефектима — чија је сврха да верника посредством видљиве и тактилне материје транспонује у невидљиву, спиритуалну реалност и тако му приближи лепоту и савршенство раја.

Стилске и техничке одлике ставротеке из Пијенце пружају поуздане основе за одређивање времена њеног

настанка захваљујући блиским аналогијама са скупином златних и сребрних окова византијских икона које се чувају у атоским манастирима Ватопеду и Великој лаври, а које потичу из друге половине и с краја XIV века. Њихов заједнички именитељ није само технички поступак (типа *cloisonné*, без испуне) већ је то и уобичајени орнаментални репертоар који се састоји од геометријских елемената — кругова, квадрата и ромбова испуњених мотивима као што су палмете, срцолики украси, розете и различити флорални орнаменти. Тај тип украса карактеристичан је искључиво за златарске радове из доба Палеолога, а на основу високог техничког квалитета и естетских вредности окови се сматрају делом цариградских радионица или престоничких мајстора који су деловали у Солуну или на Светој гори.

За датовање крста из Пијенце једнако упориште пружа и садржина натписа у којем се помиње „Сава, први архиепископ и патријарх српски“. Тај податак у раду је подробно размотрен у контексту историје култа Часног крста у средњовековној Србији. За његово утемељење највећа заслуга припада светом Сави Српском и његовим програмским активностима у вези с првим задужбинама Немањића — Студеницом, Хиландаром и Жичом. Изнета је такође претпоставка о томе да је реликвија Часног крста у ставротеци из Пијенце првобитно припадала жичкој ризници, чију је судбину поделила крајем XIII века, када су, због несигурности која је завладала у северним областима државе, многе функције архиепископије пренете у ново седиште код Пећи. Чињеница да је у натпису Сава Српски означен не само на уобичајен начин, као архиепископ, већ и као патријарх у раду је тумачена по аналогији са истоветном титулом коју садржи натпис око његовог репрезентативног портрета насликаног изнад такозваног престола светог Саве у припрати Пећке патријаршије. Смисао таквог решења разматран је у контексту политичких и црквених прилика у српским земљама након измирења српске и византијске цркве 1375. године, када је српској цркви признат ранг патријаршије. У том смислу, ставротека из Пијенце представљала би непосредан одраз програма српске цркве, која је свој ауторитет градила на светости и наслеђу свог оснивача. С обзиром на познате чињенице и околности, изнета је претпоставка да је жичка реликвија Часног крста, која је крајем XIII века пренета у Пећ, негде у другој половини или крајем XIV века добила нов реликвијар. Његов поручилац, по свој прилици, био је актуелни српски патријарх, који није пропустио да у натпису сачува сећање на правог дародавца светиње, уједно и оног који је био трајан узор свим потоњим архијерејима.

Иако је познија историја ставротеке из Пијенце скопчана с низом отворених питања и непознаница, могуће је изложити хипотетичну реконструкцију путева њеног напуштања Србије и приспећа у Италију по аналогији са судбином Претечине деснице, која је такође била део најпре жичке ризнице, а потом пећке. На основу писаних извора зна се да је у последњем, метежном раздобљу српске државности Претечина десница доспела у посед владарског дома Бранковића, на чијој се територији налазила Пећка патријаршија. Пред турском опасношћу удовица Лазара Бранковића предала је ставротеку морејском деспоту Томи Палеологу, свом оцу, који је, тек нешто доцније, такође кренуо у избеглиштво, ка Италији. Са собом је понео најважније драгоцености, међу њима и реликвије — Претечину десницу и главу светог Андреје — које је, за богату надокнаду, уступио папи Пију II (1405–1464). Тај знаменити човек, политичар и хуманиста, иницијатор крсташког рата против Османлија и заговорник јединственог хришћанског комонвелта, истицао се и као чувар и баштиник православног света, због чега је имао посебан однос и према његовим светињама. Део главе светог Андреје даровао је цркви Светог Петра у Риму, а Претечину десницу Сијени, граду из којег је потекла његова породица. Познато је такође да је део реликвије главе светог Андреје папа поклонио Пијенци, граду у којем је рођен и који је понео његово име. Био је то програмски потез, у функцији стварања бискупског седишта и идеалног града, оличења урбанистичке лепоте и хармоније. Упркос изостанку писаних сведочанстава, разложно је претпоставити да је ставротеку са именом светог Саве Српског Пије II прибавио из истог извора као и Претечину десницу и главу светог Андреје. Разлог за изостанак њеног помена могао би лежати у чињеници да је у раздобљу позног средњег века управо реликвија Часног крста на Западу доживела велику „инфлацију“, због чега је њено поседовање престало да буде питање престижа.

Након дугог путовања ставротека је завршила у Пијенци. У српском раздобљу своје повести та реликвија је, поред важне култне улоге коју је имала, била и у непосредној функцији владарске идеологије, као и програма аутокефалне српске цркве. Свој идеолошки потенцијал чини се да није изгубила ни у свом новом и измењеном историјском и културном амбијенту.

Русская рукопись «Постнических слов Василия Великого» рубежа XIV–XV веков, РНБ, F.п.I.40, и её миниатюра

Энгелина Смирнова*

Московский государственный университет имени Ломоносова, Исторический факультет, Отделение истории искусства

UDC 75.056/.057](470)»13»
75.041:27-335] Vasilije Veliki, sveti
DOI 10.2298/ZOG1236171S
оригиналан научни рад

Среди декора русских рукописей позднепалеологовского периода выделяется миниатюра Постнических слов Василия Великого, конца XIV века, в Российской национальной библиотеке в Санкт-Петербурге, шифр F.п.I.40. Изображён Василий Великий, в монашеских одеждах, пишущий свой текст. Плотная композиция, острые напряжённые контуры, тёмный колорит, сосредоточенность и отрешённость святителя создают впечатляющий образ монашеского достоинства и одухотворённости. Рукопись, происходящая вероятно из одного из монастырей на северо-востоке Руси, подтверждает значимость монашеских образов в искусстве византийского круга конца XIV века, в том числе в русском.

Ключевые слова: рукописная книга, миниатюра, иконография, монастыри, образы монахов, византийское искусство, русская живопись.

The author deals with the miniature from a manuscript containing St. Basil the Great's "Asketikon", written at the end of the fourteenth century (St. Petersburg, National Library of Russia, F.n.I.40). The miniature depicts St. Basil in monk's attire, writing his text. The compact composition, sharp and tense contours, the dark colouring and the saint's concentration, create a striking image of monastic virtue and dignity. The manuscript, which originates from one of the monasteries in northeastern Russia, confirms the importance of monastic figures in art in the countries of the Byzantine cultural circle, from the end of the fourteenth century.

Key words: medieval manuscripts, miniature, iconography, monasteries, depictions of monks, Byzantine art, Russian paintnig

Академик Гойко Суботич посвятил многие из своих работ искусству византийского мира XIV–XV веков. По этой причине ему, может быть, будет интересно произведение, о котором пойдёт речь. Это пергаменная рукопись, хранящаяся в Российской Национальной библиотеке (РНБ, бывшей Публичной библиотеке имени М. Е. Салтыкова-Щедрина) в Санкт-Петербурге. Она поступила в библиотеку в 1816 году от известного собирателя древних книг П. К. Фролова.[1] Солидный манускрипт на 230 листах (размер листа 27,5 × 20,5 см) украшен тератологическими заставками и миниатюрой в роскошном обрамлении. Заставки располагаются перед наиболее важными разделами,[2] а миниатюра, изображающая св. Василия Великого за составлением Постнических слов, находится на л. 39, перед основным разделом книги[3] (илл. 1 и 3).

Внушительный облик рукописи, её содержание и декор обусловили внимание, которым она пользовалась в старину. Полистная запись 1616 года[4] свидетельствует, что рукопись была вложена Никитой Григорьевичем Строгановым, представителем известной семьи богатых русских купцов и промышленников, в Спасо-Преображенский монастырь на Урале, в Пыскоре на реке Каме, основанный ещё в 1556–1560 годах его предком Аникой Строгановым. Сохранились записи, сделанные Строгановыми на нескольких рукописях, которые были ими приобретены, а впоследствии оказались в других хранилищах. Таковы, например, пергаменная лицевая Псалтирь конца XIV века, РГБ, *ф. 205, № 167*,[5] новгородского происхождения, с изображением царя Давида, а также новгородский Пролог начала XV века (из двух частей), РГБ, *ф. 247, Рогожск., № 510–511*.[6] Ещё одна пергаменная рукопись, приобретённая Никитой Григорьевичем Строгановым в 1616 году – Апостол конца XIV века, РНБ, *Q.п.I.5* – судя по её орнаментации (исключительно высокого художественного уровня), принадлежит к московскому художественному кругу

* engelina32@mail.ru

[1] Е. Э. Гранстрем, *Описание русских и славянских пергаменных рукописей*, (*Государственная Публичная библиотека имени М. Е. Салтыкова-Щедрина*), ed. Д. С. Лихачёв, Ленинград 1953, 38–39. Рукопись датирована XIV веком, без уточнения, без локализации.

[2] На л. 1 (перед заглавием: ««Иже во святых отца нашего Амфилохия архиепископа Иконийскаго слово о велицемь Василии и о чюдесех его»); на л. 40, перед предисловием к основному разделу книги («Предслово постничскым стг Василия архепспа Кесария Каподокиискыя»), и на л. 192 об. (перед разделом «Иже во стыхъ отца нашего архиепспа Василия Кесариискаго словеса къ иже иночьское житие постничьствующим»).

[3] Миниатюра расположена не на левой, а на правой стороне разворота, что для русских рукописей конца XIV века является архаизмом.

[4] Поскольку впоследствии, при починке рукописи, некоторые листы и тетради были переставлены, запись сейчас читается в такой последовательности: лл. 2–17, 39–45, 18, 33–35.

[5] Г. И. Вздорнов, *Рукописи новгородского писца Фёдора (1400 г.)*, in: *Памятники культуры. Новые открытия 1974*, Москва 1975, 258, илл. с. 261.

[6] *Предварительный список славяно-русских рукописей XI–XIV вв., хранящихся в СССР*, in: *Археографический ежегодник за 1965 год*, Москва 1966, 264, № 1369, 1371.



Илл. 1. Василий Великий. Миниатюра «Постнических слов Василия Великого». Конец XIV века. Санкт-Петербург, РНБ, F.п.I.40, л. 39
Fig. 1. St. Basil the Great. The miniature from the "Asketikon", end of the fourteenth century. St. Petersburg, National Libary of Russia, F.n.I.40, fol. 39



Илл. 2. Василий Великий. Миниатюра «Постнических слов Василия Великого». 1388 год. Москва, ГИМ, Чуд. 10, л. 1 об
Fig. 2. St. Basil the Great. The miniature from the "Asketikon", 1388. Moscow, State Historical Museum, Chud. 10, fol. 1ᵛ

и близка к знаменитой Онежской Псалтири 1395 года, ГИМ, *Муз. 4040*.[7] Собирательская деятельность Строгановых, ещё недостаточно изученная по отношению к рукописным книгам, представляет собой интереснейшую страницу в русской культуре Позднего Средневековья.[8]

Приблизительно в конце XVIII или начале XIX века «Постнические слова Василия Великого» оказались на Дону, их владельцем стал казак «города Черкаскаго Дурновскай станицы», по имени Михаил Рудой (запись на лл. 47–56).

Рукопись РНБ *F.п.I.40* осталась почти не замеченной в научной литературе нового времени. Лишь Ольга Попова обратила внимание на содержащуюся там миниатюру, однако дала ей невысокую оценку: «… очевидно следование русских мастеров южнославянским оригиналам. К этому кругу относится миниатюра провинциальной работы с изображением Василия Кесарийского к Постническим словам Василия Кесарийского конца XIV – начала XV века …, обладающая тяжеловесным, дисгармоничным письмом, имеющим мало общего с русскими традициями, частично сходным с живописью провинциальной Македонии конца XIV века».[9] Нам кажется, однако, что значительность самой рукописи (её содержания и оформления) и украшающей её миниатюры требуют заново обратиться к этому памятнику.

Давно известен горячий интерес византийского мира палеологовского периода к теме монашества, иноческих добродетелей. Это в большой мере касается и славянских стран, а в частности – Руси. Активная деятельность славянских и русских книжников по переводу греческих сочинений, касающихся этой тематики, развернулась особенно широко в XIV веке.[10] Как известно, среди творений Василия Великого значительное место занимает монашеская, аскетическая тематика. Многие переводы текстов Василия Великого, касающихся этой тематики, были сделаны южнославянскими книжниками в XIV веке. Так, в Болгарии или болгарами на Афоне не позднее середины этого столетия был переведён его «Аскетикон» (в славянской версии – «Постнические слова»); старейший

[7] Апостол из РНБ когда-то ошибочно относили к концу XIII – первой половине XIV в. (cf. *Сводный каталог славяно-русских рукописных книг, хранящихся в СССР. XI–XIII вв.*, ed. Л. П. Жуковская, Москва 1984, 312–313, № 427). Современную атрибуцию cf. *Сводный каталог славяно-русских рукописных книг, хранящихся в России, странах СНГ и Балтии. XIV век* I, ed. А. А. Турилов, Москва 2002, 587 (кат. 427).

[8] Собирание икон семьёй Строгановых рассмотрено Марией Маханько (cf. М. А. Маханько, *Почитание московских святынь Строгановыми: влияние столичной культуры на периферии (вторая половина XVI – начало XVII в.)*, in: *Древнерусское искусство. Русское искусство позднего средневековья: XVI век*, Санкт-Петербург 2003, 351–352. Вопрос о собирании рукописей затронут в книге: *Опись библиотеки Н. Г. Строганова (1620)*, red. Н. А. Мудрова, Б. Н. Морозов, Екатеринбург 1991.

[9] O. Popova, *Les miniatures russes du XIᵉ au XVᵉ siècle*, Leningrad 1975, 124, Ill. 58; eadem, *Русская книжная миниатюра XI–XV вв.*, in: eadem, *Византийские и древнерусские миниатюры*, Москва 2003, 292.

[10] А. И. Соболевский, *Южнославянское влияние на русскую письменность в XIV–XV вв.*, Санкт-Петербург 1894; idem, *Переводная литература Московской Руси XIV–XVII вв.*, Санкт-Петербург 1903.



Илл. 3. Василий Великий. Миниатюра «Постнических слов Василия Великого». Конец XIV века. Санкт-Петербург, РНБ, F.п.I.40, л. 39. Деталь
Fig. 3. St. Basil the Great. The miniature from the "Asketikon", end of the fourteenth century. St. Petersburg, National Libary of Russia, F.n.I.40, fol. 39, a detail



Илл. 4. Василий Великий. Вставная миниатюра в рукописи середины XI века «Творения Василия Великого». Патмос, монастырь Иоанна Богослова, cod. gr. 21, fol. 1v (по книге: Попова, Захарова, Орецкая. Византийская миниатюра*)*
Fig. 4. St. Basil the Great. The miniature inserted in the manuscript of "Writings of St. Basile the Great", mid-eleventh century. Patmos, monastery of St. John the Theologian, cod. gr. 21, fol. 1v

сохранившийся список перевода – Афон, монастырь Зограф, *I.б. 3*, 1367/1368 годов.[11]

Среди сохранившихся русских списков этого сочинения рукопись РНБ, *F.п.I.40* принадлежит к числу самых ранних, наряду с тремя другими.[12] Она украшена не только орнаментом, но и миниатюрой, как и другой ранний русский список «Постнических слов» – ГИМ, *Чуд. 10* (илл. 2). Этот второй «лицевой» список исполнен в 1388 году в Москве, в известном Чудовом монастыре (Чуда архангела Михаила в Хонех), который был основан митрополитом Алексеем и располагался в Кремле.[13] Появление миниатюр в русских списках «Постнических слов Василия Великого» свидетельствует о большом значении, которое придавали этому тексту.

Миниатюры обеих рукописей глубоко различны. В списке из Чудова монастыря – маленькое изображение, помещённое в начале текста, без рамки, в верхней части левого столбца. Василий Великий представлен как епископ, в крещатой фелони, с омофором; правая рука сложена в благословляющем жесте, а в левой он держит закрытое Евангелие. Такой иконографический вариант авторского портрета, восходящий к византийской традиции, известен в XIV веке в рукописях с текстами Литургии – например, в добавлении к одному из более древних византийских литургических свитков,[14] а также в русских Служебниках, где фигура (сохранились изображения Иоанна Златоуста) обычно даётся в полный рост.[15] Иконография миниатюры «Постнических слов» ГИМ, *Чуд. 10* – это обобщённый образ великого епископа, она используется в рукописях разного содержания, в различных композициях в монументальной живописи

[11] А. А. Турилов, *Славянские переводы до кон. XVIII в.*, in: *Православная энциклопедия* VII, Москва 2004, 148–149 (часть раздела «Сочинения», который, в свою очередь, является частью большой статьи «Василий Великий»).

[12] 1) ГИМ, *Чуд. 10*, 1388 г.; 2) ГИМ, *Увар. 506-1*, 1397 г. (?); 3) Музей имени Андрея Рублёва в Москве, КП 952, не позднее 1406 г. (?). Cf. *Турилов, op. cit.*, 149. Рукопись ГИМ из Уваровского собрания создана в русской среде на Афоне и попала на Русь не позднее второй половины XV века. Cf. А. А. Турилов, *Забытые русские святогорцы: Калинник и «филадельф»*, in: *МОСХОВIA. Проблемы византийской и новогреческой филологии*, 1, Москва 2001, 431–441. Воспроизведение разворота лл. 40 об. – 41v.: *Древности монастырей Афона X-XVII веков в России. Из музеев, библиотек, архивов Москвы и Подмосковья. Каталог выставки*, Москва 2004, 179.

[13] М. В. Щепкина, Т. Н. Протасьева, Л. М. Костюхина, В. С. Голышенко, *Описание пергаменных рукописей Государственного исторического музея*, in: *Археографический ежегодник за 1964 год*, Москва 1965, 176; Г. И. Вздорнов, *Искусство книги в Древней Руси. Рукописная книга Северо-Восточной Руси XII – начала XV вв.*, Москва 1980, 78–80, кат. 32.

[14] Пергаменный свиток содержащий Литургию Иоанна Златоуста, *Jerusal. Stavrou 109*, второй половины XI века, где к начальной части свитка приклеен кусок пергамена с миниатюрой XIV века, изображающей Иоанна Златоуста в рост. Cf. P. L. Vocotopoulos, *Byzantine Illuminated Manuscripts of the Patriarchate of Jerusalem*, Athens–Jerusalem 2002, cat. 19. fig. 3 (p. 97).

[15] Например, «Служебник Антония Римлянина», начало XIV века, ГИМ, *Син. 605*; Вяжищский Служебник, около 1438–1441 годов, РНБ, *Соф. 1537*. Cf. Э. С. Смирнова, *Искусство книги в средневековой Руси. Лицевые рукописи Великого Новгорода, XV век*, Москва 2011, илл. с. 315, 316, 322.



Илл. 5. Василий Великий. Миниатюра болгарской рукописи «Постнические слова Василия Великого». 1380-1390-е годы. Москва, РГБ, ф. 304, Троицк., № 129, л. 18 об
Fig. 5. St. Basil the Great. A miniature of the Bulgarian manuscript of "Asketikon". 1380–1400. Moscow, Russian State Library, f. 304, Troitsk. No. 129, fol. 18ᵛ

и иконописи, для изображения разных отцов церкви, а особенно часто – св. Николая Мирликийского. Ни иконография чудовской миниатюры, ни внутренняя характеристика образа не ориентирована на монашескую тематику. Значительность миниатюры из Чудова монастыря – в её художественном решении, одухотворённости лика. По своему внутреннему наполнению он родственен образам новгородских фресок конца XIV века, включая произведения Феофана Грека и стенописи в церкви Феодора Стратилата, которые получили известность и в Москве.

В рукописи «Постнических слов», РНБ, *F.п.I.40* избран совсем иной вариант. Василий Великий представлен сидя за работой, за составлением своих творений, задумавшись над текстом. Он изображён в монашеском, а не архиерейском облачении: в сером подряснике (с поясом) и пурпурно-коричневой мантии, чёрных туфлях. Вверху у ворота, на обеих сторонах мантии видны две короткие серо-голубые ленты-нашивки, прямоугольной формы.

Такого рода «авторские портреты» великих церковных иерархов, и прежде всего Иоанна Златоуста, Василия Великого и Григория Богослова, где отцы церкви изображены в монашеских одеждах, одиноко сидящими за столиками, составляя свои творения, получают распространение в византийском искусстве начиная с XI века. Традиция сохраняется в XIII веке и в палеологовский период, но она представлена лишь несколькими дошедшими до нас произведениями.[16]

Представляет большой интерес вставная миниатюра в начале рукописи Творений Василия Великого, относящейся ко времени около середины XI века, Патмос, монастырь Иоанна Богослова, *cod. gr. 21* (илл. 4).[17] О. С. Попова относит миниатюру к 1030–1050-м годам XI века.[18] В контексте нашей проблематики сосредоточимся на иконографии этой миниатюры. Святитель сидит на высоком, перспективно изображённом кресле, под ногами – высокое подножие, уходящее в глубину. На подножии укреплён невысокий пюпитр. Святитель пишет, придерживая книгу на колене и склоняясь к ней.

Русская миниатюра в рукописи РНБ, *F.п.I.40* отличается, прежде всего, своим широким обрамлением в виде трёхглавого (или пятиглавого, но представленного в разрезе) храма, контур которого заполнен тератологическим орнаментом. По общей схеме такая композиция напоминает некоторые византийские миниатюры комниновского периода, где изображение помещалось внутри храма, и в частности знаменитую миниатюру Гомилий Григория Богослова, XII века, *Sinait. cod. gr. 339*.[19] Таким сравнением выявляются не только позднее происхождение русской миниатюры и её провинциальность, но и глубокая специфика породившей её культурной среды. Тератологическое обрамление является в данном случае остро выраженной локальной приметой.

Эмоциональная выразительность изображения Василия Великого в рукописи РНБ во многом зависит от плотности композиции и её ритма. Святой, склонившись, сидит на очень низком престоле, поставив ноги на ступеньку подножия, так что колени оказываются высоко поднятыми. В изображении мало свободного фона, «воздуха», полукруг верхней границы сцены нависает над головой св. Василия. Кажется, будто он находится в тесной монашеской келье или даже в пещере, как апостол Иоанн Богослов на Патмосе. Напряжённость построения усиливается благодаря контрасту очертаний: диагонали и остроугольные пересечения противопоставлены упругому контуру спинки престола, полукругу верхней границы сцены.

Тесное, компактное расположение форм, почти без интервалов, не сразу позволяет заметить композиционную перспективу, построенную по законам живописи палеологовского периода. Глубина пространства передаётся расположением и формой престола, но более всего – ступенями уходящего к заднему плану подножия и стоящего за ними столика. То ощущение напряжённости, которое создаётся теснотой форм, остротой линий и чёрным

---

[16] Среди сохранившихся памятников XIII–XIV веков преобладают изображения Григория Богослова. Например, 1) миниатюра в рукописи Комментариев Илии Критского на Гомилии Григория Богослова, Базель, Библиотека Университета, XIII века, *A N I 8*, с замечательным двойным портретом автора и комментатора [Ch. Walter, *Art and ritual of the Byzantine church*, London 1982, 71, fig. 9; публикацию всего цикла миниатюр cf. idem, *Un commentaire enluminé des Homélies de Grégoire de Nazianze*, Cahiers archéologiques 22 (1972) 115–129 (переиздано: Ch. Walter, *Pictures as languages. How the Byzantines exploited them*, London 2000, 14–50]; 2) миниатюра в рукописи 1359 года, *Vat. gr. 464*; 3) миниатюра в рукописи третьей четверти XIV века, Москва, Исторический музей, *Син. греч. 66* (*Влад. 155*). Об этой рукописи: Б. Л. Фонкич, Ф. Б. Поляков, *Греческие рукописи Московской Синодальной библиотеки. Палеографические, кодикологические и библиографические дополнения к каталогу архимандрита Владимира (Филантропова)*, Москва 1993, 32, № 155. Cf. о двух последних рукописях: G. Galavaris, *The Illustrations of the liturgical homilies of Gregory Nazianzenus*, Princeton 1969, 231–231, 252–253, fig. 470, 473.

[17] Α. Δ. Κομίνι, *Πατμιακή βιβλιοθήκη: ήτοι νέος κατάλογος των χειρώγραφων κωδίκων της Ιεράς Μονής Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου Πάτμου* I, Αθήνα 1988, 54. На эту миниатюру обратила моё внимание Анна Захарова, своими наблюдениями щедро поделились Нэнси Шевченко и Элина Добрынина. Миниатюра исполнена на бумажном листе, который наклеен на пергаменный лист, принадлежащий самой рукописи.

[18] О. С. Попова, *Образы и стиль византийского искусства второй половины X–XI веков по миниатюрам греческих рукописей*, in: О. С. Попова, А. В. Захарова, И. А. Орецкая, *Византийская миниатюра второй половины X – начала XII века*, Москва 2012, 63, ил. 42.

[19] Galavaris, *op. cit.*, 255–258, fig. 377.

фоном, поддерживается густым и затемнённым колоритом, в котором сочетаются коричневый, терракотовый, серый цвета, небольшие вкрапления голубого.

По общей схеме миниатюра в рукописи РНБ словно наследует схему композиции в упоминавшейся рукописи Творений Василия Великого в монастыре Иоанна Богослова на Патмосе. Совпадают поза святого, расположение книги на левом колене, постановка ног, диагонально уходящее в глубину подножие, дугообразная форма обрамления вверху (в миниатюре с Патмоса это арка), а вместо пюпитра в рукописи РНБ изображён столик. Однако сравнение демонстрирует огромную разницу между обоими произведениями, касающуюся художественных приёмов и образа. В рукописи с Патмоса Василий Великий – величественный, красивый, его поза выглядит торжественной, выражение скульптурно вылепленного лика (на его изображении есть утраты) – вдохновенное. Между тем, в рукописи из Санкт-Петербурга объёмы заменяются силуэтом, нюансированность пластики – схематичным обобщением, а красота всех форм – исключительной сосредоточенностью, духовной углублённостью, погружением в богоугодную работу. Заметное нарушение пропорций – укрупнённая голова, высокий лоб, маленькие ступни – помогает сосредоточить внимание на лике святого, передать внутреннюю значительность великого отца церкви. Выразительность и интенсивность его духовной работы настолько глубока, что ступени подножия и высящегося за ним столика могут восприниматься как символическое изображение ступеней духовного восхождения.

Особенностью миниатюры в рукописи РНБ является сочетание величия, высокого духовного масштаба Василия Кесарийского с монашеской отрешённостью его образа, тишиной и скромностью. Это ощущение возникает не из-за монашеского одеяния святого, а благодаря внутренней характеристике, создающейся склонённым силуэтом и значительностью задумчивого лика.

Ещё один, резко отличающийся от рассмотренного, иконографический и стилистический вариант «авторского портрета» Василия Великого в образе монаха дан в миниатюре болгарского списка Постнических слов, 1380–1390-х годов, РГБ, *ф. 304, Троицк., № 129*[20] (илл. 5). Изображена просторная келья с купольным сводом, где у стола сидит Василий Кесарийский и пишет в книге, держа её на левой руке. Стилизованные дугообразные контуры, почти нейтральное выражение лика лишают это изображение драматизма. Несмотря на сравнительно невысокое художественное качество этой миниатюры, в ней можно увидеть ту новую концепцию спокойного, отрешённого образа, которая со всей полнотой проявит себя в XV веке в разных регионах православного мира. Иконография этой болгарской рукописи получила известность: она в точности повторена в русской рукописи Шестоднева Иоанна экзарха Болгарского, 1480-х годов, РГБ, *ф. 113, Волоколамск., № 443* (лист 1 об.), заказанной московским дьяком Даниилом Мамыревым,[21] а также в рукописи Требника и Служебнике конца XV века, ГИМ, *Син. 268* (илл. 6).[22] Любопытно, что в обеих московских миниатюрах – греческие надписи (восходят к греческому оригиналу?). Иконография «с просторной кельей» распространяется в XV веке, поскольку подходит по духу к новой культуре, тогда как напряжённая композиция в рукописи РНБ связана с более ранней традицией.



Илл. 6. Василий Великий. Миниатюра русской рукописи Требника и Служебника, конец XV века. Москва, ГИМ, Син. 268 (по книге: Православная энциклопедия, Т. 7)
Fig. 6. St. Basil the Great. A miniature from a russian manuscript of the euchologion with leitourgiarion, end of the fifteenth century. Moscow, State Historical Museum, Sin. 268 (after: Pravoslavnai͡a ėnt͡siklopedii͡a, vol. 7)

Значительная роль монашеских образов и темы монашеского достоинства в искусстве стран православного мира позднепалеологовского периода хорошо известна.[23] Среди недавних публикаций отметим фигуры в росписи притвора церкви Преображения в монастыре Зрзе, близ Прилепа, Македония, 1368/1369 годов, где в монашеских одеждах представлены отцы церкви Иоанн Златоуст, Николай Мирликийский, Григорий Богослов и Василий Великий.[24] Описанные нами миниатюры с «авторскими портретами» Василия Великого в монашеских одеждах, как и аналогичные изображения других иерархов, встречающиеся в XIV веке, являются частью общей картины, они отражают повышенное внимание к монашескому образу, которое было характерно для той эпохи.

В XII веке появляется,[25] а в XIV столетии распространяется ещё одна разновидность таких портретов: аллегорические изображения отцов церкви как «источников Премудрости», с водными потоками, текущими от их столиков, и с паствой, которая наслаждается истекающей благодатью.[26] В одних случаях отцы церкви изображаются в этих сценах в монашеских

[20] Г. В. Попов, *Московская копия конца XV в. с болгарской миниатюры предшествующего столетия*, in: *Советское славяноведение*, Москва 1969 1, 91–94 (переизд.: Г. В. Попов, *Рукописная книга Москвы. Миниатюра и орнамент второй половины XV–XVI столетия*, Москва 2009, 46–48, илл.19–21).

[21] Попов, *Рукописная книга Москвы*, илл. 21.

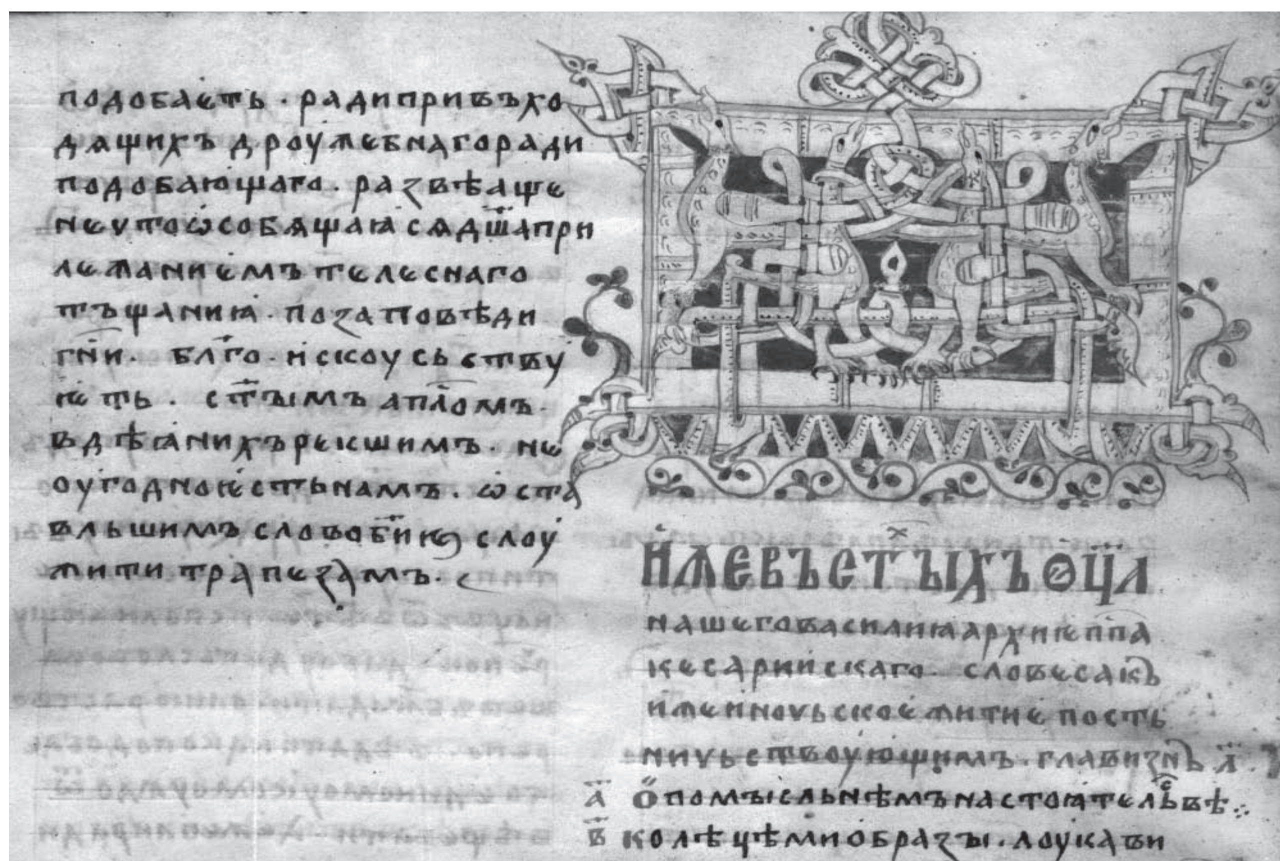
[22] *Предварительный список славяно-русских рукописных книг XV в., хранящихся в СССР (для Сводного каталога рукописных книг, хранящихся в СССР)*, Москва 1986, № 3289 (с библ.). Воспроизведение миниатюры: *Православная энциклопедия* VII, илл. с. 149.

[23] Обширный материал v. в книге: S. Tomeković, *Les saints ermites et moines dans la peinture murale byzantine*, ed. L. Hadermann-Misguich, C. Jolivet-Lévy, Paris 2011. Cf. также: V. J. Djurić, *Les miniatures du manuscrit Parisinus graecus 1242 et le hésychasme*, in: *L'art de Thessalonique et des pays balkaniques et les courants spirituels au XIV^{e} siècle. Recueil des rapports du IV^{e} colloque serbo-grec*, Belgrade 1987, 89–94; Э. С. Смирнова, *Образ монашества в русской живописи второй половины XIV в.*, in: *Древнерусское искусство. Сергий Радонежский и художественная культура Москвы XIV–XV вв.*, Санкт-Петербург 1998, 63–78.

[24] Б. Тодић, *Сликарсӣво ӣриӣраӣе Зрза и богослужење Сӣрасне седмице*, Зограф 35 (2011) 213, илл. 4, 5.

[25] В. Сарабьянов, *«Святители – источники Премудрости» во фресках Спасо-Преображенской церкви Евфросиньева монастыря в Полоцке*, Проблеми на изкуството 1 (2010) 12–17.

[26] V. J. Djurić, *Les docteurs de l'Église*, in: *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη* I, Αθήνα 1991, 129–135.



Илл. 7. Постнические слова Василия Великого, конец XIV века. РНБ, F.n.I.40, лист 192 об
Fig. 7. "Asketikon", of St. Basil the Great, end of the fourteenth century. St. Petersburg, National Libary of Russia, F.n.I.40, fol. 192^v

одеяниях,[27] а иногда – в епископском облачении, с омофором.[28] Поучительно сравнить нашу миниатюру, то есть простой «авторский портрет», со сценами Учительства отцов церкви, например, с уже упоминавшейся миниатюрой *Ambros. cod. A 172 sup.* и с фресками 1349 года в притворе церкви Архангела Михаила в Леснове. В сценах Учения святых отцов Иоанна Златоуста, Василия Великого, Григория Богослова и Афанасия Великого святители изображены в монашеских одеждах (как и в нашей миниатюре), они сосредоточенно размышляют над своими текстами. Однако композиции «Источники Премудрости» обладают повышенной импульсивностью, пафосом, что зависит не только от времени их создания, более раннего, чем у нашей миниатюры, не только от их стилистической принадлежности, но и от другой сюжетной разновидности. В этих случаях композиция усложнена, святители представлены не в одинокой келье, а перед паствой, и этим продиктована иная, более активная характеристика образа.

Почерк рукописи РНБ, *F.n.I.40* – сравнительно мелкий полуустав, в два столбца, а также характер орнамента – побуждают отнести её к самому концу XIV века или даже к рубежу XIV и XV столетий. Тератологический орнамент «Постнических слов Василия Великого» утратил ту упругость и напряжение, которые были для него характерны вплоть до последних этапов XIV века, в лентах его плетения изображено меньше живых существ, их борьба не столь яростна, как прежде, в орнаментальных композициях ощущается стремление к геометрической упорядоченности. Примечательны новые детали, появившиеся в заставке на л. 192 об.: растительные мотивы в виде тонких красных веточек и голубых бутонов в нижней части композиции и по её сторонам (илл. 7). Появление растительных мотивов можно расценить как напоминание о грядущем райском блаженстве иноков.[29] Вместе с тем, эти мотивы могут указывать на поиски нового типа рукописного орнамента, предстоящее возрождение растительного «византийского» орнаментального декора, что происходит как раз в конце XIV – начале XV веков.

Стилистические особенности миниатюры, роль силуэта и линии, характер живописных приёмов подтверждают такую датировку рукописи и помещённой там миниатюры, однако не дают возможности определить место создания этого произведения. В языке рукописи нет локальных особенностей, а орнамент и миниатюра не находят прямых и убедительных аналогий в искусстве крупных русских центров. По авторитетному мнению палеографа Анатолия Турилова, наиболее вероятно, что «Постнические слова Василия Великого» из РНБ созданы в одном из крупных монастырей на северо-востоке Руси, который наследовал традиции, сложившиеся в этом крае в XIII–XIV веках. Уточним, что этот предполагаемый монастырь тяготел скорее к культурному кругу Ростова, отчасти Москвы, нежели к Новгороду. В любом случае рукопись и её декор свидетельствуют о значительности культуры русской провинции и её монастырей, развивавшихся по заветам преподобного Сергия Радонежского и, одновременно, сохранявших великую византийскую традицию почитания одухотворённого монашеского образа.

[27] Например, в росписи 1349 года в церкви Архангела Михаила в Леснове, Македония. Cf. С. Габелић, *Манастир Лесново. Историја и сликарство*, Београд 1998, 156, 163–167, илл. XXXVIII, 74, 76, 77.

[28] Например, в миниатюре XIV века, с изображением Иоанна Златоуста, вставленной в рукопись XII века, Милан, Bibl. Ambros., *cod. A 172 Sup.*, fol. 263^v. Cf. Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, 112, fig. 24; K. Krause, *Die illustrierten Homilien des Johannes Chrysostomos in Byzanz*, Wiesbaden 2004, 178–179, Abb. 233 (Farbtafel 30).

[29] Д. Поповић, *Цветна симболика и култ реликвија у средњовековној Србији*, Зограф 32 (2008) 69–81.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ – REFERENCE LIST

Вздорнов Г. И., *Рукописи новгородского писца Фёдора (1400 г.)*, in: *Памятники культуры, Новые открытия 1974*, Москва 1975, 252–264 [Vzdornov G. I., *Rukopisi novogordskogo pists͡a Fëdora (1400 g.)*, in: *Pami͡atniki kulʹtury, Novye otkrytii͡a*, Moskva 1975, 252–264.

Вздорнов Г. И., *Искусство книги в Древней Руси. Рукописная книга Северо-Восточной Руси XII – начала XV вв.* Москва 1980 (Vzdornov G. I., *Iskusstvo knigi v Drevneĭ Rusi. Rukopisnai͡a kniga Severo-Vostochnoĭ Rusi XII – nachala XV vv.*, Moskva 1980).

Габелић С., *Манасӣир Лесново. Исӣорија и сликарсӣво*, Београд 1998 (Gabelić S., *Manastir Lesnovo. Istorija i slikarstvo*, Beograd 1988).

Galavaris G., *The illustrations of the liturgical homilies of Gregory Nazianzenus*, Princeton 1969.

Гранстрем Е. Э.,. *Описание русских и славянских пергаменных рукописей*, red. Д.С. Лихачёв (Гос. Публ. б-ка им. М. Е. Салтыкова-Щедрина), Ленинград 1953 [Granstrem E. Ė., *Opisanie russkih I slavianskih pergamennyh rukopiseĭ*, red. D. S. Lihachev (Gos. Publ. b-ka im. M. E. Saltykova-Shchedrina), Leningrad 1953].

Djurić V. J., *Les miniatures du manuscript Parisinus graecus 1242 et le hésychasme*, in: *L'art de Thessalonique et des pays balkaniques et les courants spirituels au XIV-e siècle*. Recueil des rapports du IV-e Colloque serbo-grec. Belgrade, 1985. Belgrade,1987 89–94.

Djurić V. J., *Les docteurs de l'Ėglise*, in: *Ευφρόσυνον, Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη* I, Αθηνα 1991 (Djurić V. J., *Les docteurs de l'Ėglise*, in: *Euphrosynon, Aphierōma ston Manolē Chatzēdakē*I, Athēna 1991, 129–135).

Древности монастырей Афона X–XVII веков в России. Из музеев, библиотек, архивов Москвы и Подмосковья. Каталог выставки, Москва 2004 (*Drevnosti manastyreĭ Afona X–XVII vekov v Rossii. Iz muzeev, bibliotek, arkhivov Moskvy i Podmoskov'i͡a Katalog vystavki*, Moskva 2004).

Κομίνι Αθανασίου Δ., *Πατμιακή βιβλιοθήκη: ήτοι νέος κατάλογος των χειρώγραφων κωδίκων της Ιεράς Μονής Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου Πάτμου* I, Αθήνα 1988 (Komini Athanasiou D., *Patmiakē vivliothēkē: ētoi neos katalogos tōn cheirōgrafōn kōdikōn tēs Ieras Monēs Agiou Iōannou, tou Theologou Patmou* I, Athēna 1988)

Krause K., *Die illustrierte Homilien des Johannes Chrysostomos in Byzanz*, Wiesbaden 2004.

Маханько М. А. *Почитание московских святынь Строгановыми: влияние столичной культуры на периферии (вторая половина XVI – вторая половина XVII в.)*, in: *Древнерусское искусство, Русское искусство Позднего Средневековья, XVI век*, Санкт-Петербург 2003, 351–352 [Machan'ko M. A., *Pochitanie moskovskih svi͡atyn' Stroganovymi: vlii͡anie stolichnoĭ kulʹtury na periferii (vtorai͡a polovina XVI – vtorai͡a polovina XVII v.)*, in: *Drevnerusskoe iskusstvo, Russkoe iskusstvo Pozdnego Srednevekov'i͡a, XVI vek*, Sankt-Peterburg 2003, 351–352].

Опись библиотеки Н. Г. Строганова, 1620, red. Н.А. Мудрова, Б.Н. Морозов, Екатеринбург 1991 (*Opis' biblioteki N. G. Strogranova, 1620*, red. N. A. Mudrova, B. N. Morozov, Ekaterinburg 1991).

Попов Г. В., *Московская копия конца XV в. с болгарской миниатюры предшествующего столетия*, in: Советское славяноведение, Москва 1969, 1, 91–94 (Popov G. B., *Moskovskai͡a kopii͡a konts͡a XV v. s bolgarskoĭ miniati͡ury predshestvui͡ushchego stoletii͡a*, in: Sovetskoe slavi͡anovedenie, Moskva 1969, 1, 91–94)

Попов Г. В., *Рукописная книга Москвы. Миниатюра и орнамент второй половины XV – XVI столетия*, Москва 2009 (Popov G. V., *Rukopisnai͡a kniga Moskvy. Miniati͡ura i ornament vtoroĭ poloviny XV – XVI stoletii͡a*, Moskva 2009).

Popova O. *Les miniatures russes du XIe au XVe siècle*, Leningrad 1975.

Попова О. С., *Русская книжная миниатюра XI–XV вв.*, in: Попова О.С., *Византийские и древнерусские миниатюры*, Москва 2003, 259–308 (Popova O. S., *Russkai͡a knizhnai͡a miniati͡ura XI–XV vv.*, in: Popova O. S., *Vizantiĭskie i drevnerusskie miniati͡ury*, Moskva 2003, 259–308).

Попова О. С., *Образы и стиль византийского искусства второй половины X–XI веков по миниатюрам греческих рукописей*, in: Попова О. С., Захарова А. В., Орецкая И. А., *Византийская миниатюра второй половины X – начала XII в.*, Москва 2012, 63 (Popova O. S., *Obrazy i stil' vizantiĭskogo iskusstva vtoroĭ poloviny X–XI vekov po miniati͡uram grecheskih rukopiseĭ*, in: Popova O. S., Zaharova A. V., Orets͡kai͡a I. A., *Vizantiĭskai͡a miniati͡ura vtoroĭ poloviny X – nachala XII v.*, Moskva 2012, 63).

Поповић Д., *Цвеӣна симболика и кулӣ реликвија у средњовековној Србији*, Зограф 32 (2008) 69–81 [Popović D., *Cvetna simbolika i kult relikvija u srednjovekovnoj Srbiji*, Zograf 32 (2008) 69–81].

Православная энциклопедия 7, Москва 2004 (*Pravoslavnaia ėnts͡iklopedii͡a* 7, Moskva 2004).

Предварительный список славяно-русских рукописей XI–XIV вв., хранящихся в СССР, in: *Археографический ежегодник за 1965 год*, Москва 1966, 177–272 (*Predvaritel'nyĭ spisok slavi͡ano-russkih rukopiseĭ XI–XIV vv., khrani͡ashchihsi͡a v SSSR*, in: *Arkheograficheskiĭ ezhegodnik za 1965. god*., Moskva 1966, 177–272).

Предварительный список славяно-русских рукописных книг XV в., хранящихся в СССР (для Сводного каталога рукописных книг, хранящихся в СССР), Москва 1986 [*Predvaritel'nyĭ spisok slavi͡ano-russkikh rukopisnykh knig XV v., khranii͡ashchikhsi͡a v SSSR (dli͡a Svodnogo kataloga rukopisnykh knig, khrani͡ashchikhsi͡a v SSSR)*, Moskva 1986].

Сарабьянов В., *«Святители – источники Премудрости» во фресках Спасо-Преображенской церкви Евфросиньева монастыря в Полоцке*, in: Проблеми на изкуството 1 (София 2010) 12–17 [Srab'ianov V., *«Svi͡atiteli – istochniki Premudrosti» vo freskah Spaso-Preobrazhenskoĭ t͡serkvi Evfrosin'eva monastyri͡a v Polot͡ske*, in: Problemi na izkustvoto 1 (Sofiia 2010)]

Сводный каталог славяно-русских рукописных книг, хранящихся в СССР. XI–XIII вв., Отв. ред. Л. П. Жуковская, Москва 1984 (*Svodnyĭ katalog slavi͡ano-russkih rukopisnykh knig, khrani͡ashchikhsi͡a v SSSR. XI–XIII vv.*, Otv. red. L. P. Zhukovskai͡a, Moskva 1984).

Сводный каталог славяно-русских рукописных книг, хранящихся в России, странах СНГ и Балтии. XIV век 1 («Апокалипсис – Летопись Лаврентьевская»), red. А. А. Турилов, Москва 2002 [*Svodnyĭ katalog slavi͡ano-russkih rukopisnykh knig, khrani͡ashchikhsi͡a v Rosii, stranah SNG i Baltii. XIV vek* 1 («Apokalipsis – Letopis' Lavrent'evskai͡a»), red. A. A. Turilov, Moskva 2012].

Смирнова Э. С., *Образ монашества в русской живописи второй половины XIV в.*, in: *Древнерусское искусство, Сергий Радонежский и художественная культура Москвы XIV–XV вв.*, Санкт-Петербург 1998, 63–78 (Smirnova Ė. S., *Obraz monashestva v russkoĭ zhivopisi vtoroĭ poloviny XIV v.*, in: *Drevnerusskoe iskusstvo, Sergiĭ Radonezhskiĭ i khudozhestvennai͡a kulʹtura Moskvy XIV–XV vv.*, Sankt-Peterburg 1998, 63–78).

Смирнова Э. С., *Искусство книги в средневековой Руси. Лицевые рукописи Великого Новгорода. XV век*, Москва 2011 (Smirnova Ė. S., *Iskusstvo knigi v srednevekovoĭ Rusi. Lit͡sevye rukopisi Velikogo Novgoroda. XV vek*, Moskva 2011).

Соболевский А. И., *Переводная литература Московской Руси XIV–XVII вв.*, Санкт-Петербург 1903 (Sobolevskiĭ A. I., *Perevodnai͡a literatura Moskovskoĭ Rusi XIV–XVII vv.*, Sankt-Peterburg 1903).

Соболевский А. И., *Южнославянское влияние на русскую письменность в XIV–XV вв.*, Санкт-Петербург 1894 (Sobolevskiĭ A. I., *I͡uzhnoslavianskoe vlii͡anie na russkui͡u pis'mennost' v XIV–XV vv.*, Sankt-Peterburg 1894).

Тодић Б., *Сликарсӣво ӣриӣраӣе Зрза и богослужење Сӣрасне седмице*, Зограф 35 (2011) 211–222 [Todić. B., *Slikarstvo priprate Zrza i bogosluženje Strasne sedmice*, Zograf 35 (2011) 211–222].

Tomeković S., *Les saints ermites et moines dans la peintures murale byzantine*, éd. L. Hadermann-Misguch, C. Jolivet-Lévy, Paris 2011.

Турилов А. А., *Славянские переводы до кон. XVIII в.*, in: Православная энциклопедия 7, Москва 2004, 148–149 (Turilov A. A., *Slavi͡anskie perevody do kon. XVIII v.*, in: Pravoslavnai͡a ėnt͡siklopedii͡a 7, Moskva 2004, 148–149.

Турилов А. А., *Забытые русские святогорцы: Калинник и «филадельф»*, in: *МОСХОВIA. Проблемы византийской и новогреческой филологии*, 1, Москва 2001, 431–441 (Turilov A. A., *Zabytye russkie svi͡atogort͡sy: Kalinnik i "filadelf"*, in: *Moschovia. Problemy vizantiĭskoĭ i novogrecheskoĭ filologii*, 1, Moskva 2001, 431–441).

Фонкич Б. Л., Поляков Ф. Б., *Греческие рукописи Синодальной библиотеки. Палеографические, кодикологические и библиографические дополнения к каталогу архимандрита Владимира (Филантропова)*, Москва 1993 [Fonkich B. L. Poliakov F. B., *Gresheskie rukopisi Sinodal'noĭ biblioteki. Paleograficheskie, kodikologicheskie i bibliograficheskie dopolnenii͡a k katalogu arkhimandrita Vladimira (Filantropova)*, Moskva 1993].

Щепкина М. В., Протасьева Т. Н., Костюхина Л. М., Голышенко В. С., *Описание пергаменных рукописей Государственного исторического музея 1 (Русские рукописи)*, in: *Археографический ежегодник за 1964 год*, Москва 1965, 135–234 [Shchepkina M. V., Protas'eva T. N., Kosti͡ukhina L. M., Golyshenko V. S., *Opisanie pergamennyh rukopiseĭ Gosudarstvennogo istoricheskogo muzei͡a 1 (Russkie rukopisi)*, in: *Arkheograficheskiĭ ezhegodnik za 1964 god*, Moskva 1965, 135–234].

Vocotopoulos P. L., *Byzantine illuminated manuscripts of the Patriarchate of Jerusalem*, Athens and Jerusalem 2002.
Walter Ch., *Art and ritual of the Byzantine church*, London 1982.
Walter Ch., *Un commentaire enluminé des Homélies de Grégoire de Nazianze*, in: CA 22 (1972) 115–129 (= Walter Ch., *Pictures as languages. How the Byzantines exploited them*, London 1982, 14–50).

Руски рукопис *Слова о испосништву Василија Великог* с краја XIV века (Санкт Петербург, РНБ, F. п. I. 40) и његове минијатуре

Енгелина Смирнова

Пергаментни рукопис *Слова о испосништву Василија Великог* стигао је у Јавну библиотеку у Санкт Петербургу (данашња Национална библиотека Русије) 1816. године; претходно се налазио код чувеног колекционара старих књига П. К. Фролова. Манускрипт на 230 листова (димензије листа 27,5 × 20,5 cm) украшен је тератолошким заставицама и једном минијатуром у раскошном оквиру (сл. 1, 3, 7). Још од давнина привлачио је пажњу колекционара. Према запису из 1616. године, Никита Григоревич Строганов, припадник угледне породице богатих руских трговаца и индустријалаца, поклонио је рукопис Спасопреображенском манастиру на Уралу, у Пискори на реци Ками, који је 1556–1560. године основао његов предак Аникеј Строганов.

Делатност јужнословенских и руских писаца на превођењу грчких дела која су обухватала упутства за монашки живот и поуке монасима посебно је била развијена у XIV веку.

Управо су тада у јужнословенској средини преведени многи текстови светог Василија Великог који су се односили на ту тему. На пример, Бугари су у својој земљи или на Светој гори до средине тог столећа превели његов *Аскетикон* (у словенској верзији *Слова о испосништву*; најстарији сачувани препис превода – Света гора, манастир Зограф, *I. б. 3*, 1367/1368. година).

Сачувани руски рукописи који садрже превод *Аскетикона* потичу с краја XIV века. То су рукопис Националне библиотеке Русије у Санкт Петербургу *F. п. I. 40* и још три рукописа: 1) Москва, Државни историјски музеј, *Чуд. 10*, из 1388; 2) Москва, Државни историјски музеј, *Увар. 506-1*, из 1397 (?); 3) Москва, Музеј Андреја Рубљова, *КП 952*, настао пре 1406 (?). Рукопис из 1388. године настао је у познатом Чудовом манастиру, који се налази у Московском кремљу.

Неки јужнословенски и руски рукописи *Слова о испосништву светог Василија Великог* украшени су представама тог светитеља, што сведочи о великом значају који је тада придаван његовом тексту. Могуће је издвојити три иконографске варијанте „ауторског портрета“ светог Василија Великог на минијатурама с краја XIV века. Прву, каква се налази у рукопису московског Државног историјског музеја *Чуд. 10* (сл. 3), чини допојасна фронтална представа светог Василија; светитељ је одевен у полиставрион са омофором, десном руком благосиља, а у левој држи јеванђеље. Тај широко распрострањени општи иконографски тип светог оца цркве често се среће у руским служабницима. Друга варијанта јесте приказ светог Василија Великог у монашкој одећи, како седи у келији и саставља свој текст. Та варијанта, позната у византијској уметности (сл. 4), појављује се у руском рукопису из Националне библиотеке Русије у Санкт Петербургу *F. п. I. 40*. Трећа варијанта први пут се – у сачуваним делима – појављује у једном бугарском рукопису насталом у деветој или десетој деценији XIV века (Москва, Руска државна библиотека, *ф. 304, Троицк. № 129*, сл. 5). Она се одликује широком композицијом, схематичношћу заобљених контура и извесним апстрактним изразом лика. Такав светитељев приказ био је најпопуларнији у Русији током XV века [минијатура у *Шестодневу Јована, егзарха бугарског*, из осамдесетих година XV века, Москва, Руска државна библиотека, *ф. 113, Волоколамск., № 443* (поруџбина дворског начелника Данила Мамирева), минијатура из *Требника са служабником* с краја XV века, Москва, Државни историјски музеј, *Син. 268*; обе те минијатуре су с грчким натписима; сл. 6].

Особеност минијатуре у рукопису из Националне библиотеке Русије у Санкт Петербургу (*F. п. I. 40*) огледа се у споју узвишености и високе духовности лика светог Василија Кесаријског с његовом монашком усредсређеношћу, смиреношћу и скромношћу. Такав утисак не побуђује светитељева монашка одећа, већ унутрашња карактеризација коју стварају погнуто светитељево тело и замишљеност његовог лика. Приметно нарушавање пропорција – већа глава, високо чело, мала стопала – помажу да се пажња посматрача усмери на лице светог. Изузетност духовног рада светог оца толико је велика да се степеници које формирају клупица и сточић насликани уз њега могу у пуној мери сматрати симболичним приказом степена његовог духовног успона. За представу о којој је реч особени су такође таман колорит, чврста композиција, напрегнуте и оштре контуре. Минијатура која краси рукописно *Слово о испосништву* из Националне библиотеке Русије у Санкт Петербургу представља још једно сведочанство о изузетном интересовању позновизантијске културе, укључујући и руску, за монашке теме, посебно за духовно усавршавање.

Тип писма (полуустав) и одлике тератолошких орнамената смештају тај рукопис у сам крај XIV века. Стил минијатура не показује никакве непосредне аналогије са уметношћу великих руских центара. Палеографске особености рукописа, по мишљењу А. А. Турилова, наводе на помисао да га треба приписати неком скрипторијуму са североистока Русије, можда у неком од већих манастира у тој области.

Comments on the artistic interchange between conquered Byzantium and Venice as well as on its political background

Eugenia Drakopoulou*

National Hellenic Research Foundation, Institute for Historical Research, Athens

UDC 75.033»14/15»
271.2:272]-9
DOI 10.2298/ZOG1236179D
оригиналан научни рад

Political choices and historical imperatives dictated a rapprochement of the Eastern and Western Churches in the fifteenth and sixteenth centuries. The Venetian state, attracted by the superiority of Byzantine culture, always coveted a seat among its beneficiaries, while renowned Byzantine exiles sought Venetian assistance against the Ottomans. The Orthodox artworks they brought with them, gave the artists of Renaissance Venice the opportunity to commune with the art of Constantinople, creating new cultural contributions. In the first decades of the sixteenth century, the political and religious alliances of Ohrid and the West were associated with a Venetian-inspired artistic revival in painting on the territory of the Archbishop of Ohrid.

Key words: Post-Byzantine Painting, Venice, Ohrid, Kastoria, Gentile Bellini, Onoufrios painter, Cardinal Bessarion, Archbishop Prohoros

From my first encounter with the writings of Gojko Subotić on Ohrid and Kastoria, I was impressed by the art historian's penetrating insight, as well as by the scholar's ability to interpret cultural phenomena by combining historical information. Subsequently, I was fortunate enough to have the opportunity to work with him and admiringly observe his combinatorial thinking and his deep knowledge of European culture, of Byzantine as well as Western art. I shall never forget our long discussions during research expeditions with him bringing to life the distant past of monuments and inscriptions through his passion to uncover their secrets. These musings on the cultural exchanges between Venice and Byzantium in the first centuries after the Ottoman conquest are a small return gift for his honorary volume.

In the fifteenth century, Venice prevailed in the Mediterranean, and this triumph is an important historical issue, where everything came together; the virtues of a hardworking people, the wisdom of an astute government, the accidents of history. However, we should not forget that this triumph also resulted from the compliance and weaknesses of the Byzantine Empire, upon which Venice imposed its services. It was Venice that turned the Fourth Crusade towards Constantinople. The sack of the capital of Byzantium and the division of the Empire set the stage for the glory of Venice. Plunder was one goal. However, the conquerors had an equally important goal: parceling out the plundered culture. One important act of political ambition and artistic interchange was the transport of the Byzantine Madonna from conquered Constantinople to the Basilica of St. Mark. We can detect the painting style and Greek inscriptions of the icon in a series of works of Venetian workshops, especially in the works of the major fifteenth century workshop belonging to the Bellini family.[1] At the same time, the symbolic importance of the Virgin of St. Mark for the historical fortune of the Doges' city was demonstrated in May 1797, a whole six centuries after the icon was brought from Constantinople, when the Venetians appealed to her to save the city from Napoleon's forces.[2] For centuries, Europeans have drawn from the sources of culture in the same fashion, transplanting, mixing, and giving objects new life.

The new life a Renaissance artist from Venice undertook to give to a work of Orthodox art from the Palaiologan period is associated with the contribution of a Byzantine exile who deeply honored Venice and was deeply honored in return. In 1472, Gentile Bellini was commissioned to paint the door of a tabernacle, which housed a reliquary with two relics of the True Cross and two pieces of Christ's robe. This reliquary was the famous staurotheke (fig. 1) Bessarion had given to the Venetian Scuola Grande dei Battuti della Carità,[3] which held a prominent position in the political and religious life of Venice.[4] In 1463, Bessarion had been elected a member of its confraternity and had marked the occasion by pledging a precious reliquary cross.[5] The reliquary's first round of adventures came to an end in the Albergo of the Santa Maria della Carità in 1472–1473 with Gentile Bellini's

* egidrak@eie.gr

[1] Cf. R. Goffen, *Icon and vision: Giovanni Bellini's half-length Madonnas*, The Art Bulletin 57 (1975) 487–518.

[2] Ch. A. Maltezou, *Βενετία και Βυζαντινή Παράδοση. Η εικόνα της Παναγίας Νικοποιού*, Σύμμεικτα 9Β (1994) 7.

[3] *Bessarione e l'umanesimo. Catalogo della mostra*, ed. G. Fiaccadori, Napoli 1994, n. 112; *Byzantium. Faith and power (1261–1557)*, ed. H. C. Evans, New York – New Haven 2004, n. 325; *Bellini and the East*, ed. C. Campell, A. Chong, London 2005, 36–65.

[4] B. S. Pullan, *Rich and poor in Renaissance Venise. The social institutions of a Catholic state to 1620*, Oxford 1971, 37–38; T. Pignatti, *Le scuole di Venezia*, Milano 1981, 30–35.

[5] *Bessarione e l'umanesimo*, with the previous bibliography; M. Zorzi, *Bessarion and the defence of the Greek world*, in: *Nürnberg und das Griechentum. Geschichte und Gegenwart*, ed. E. Konstantinou, Frankfurt 2003, 49–63; Ch. Maltezou, *Άννα Παλαιολογίνα Νοταρά. Μια τραγική μορφή ανάμεσα στον βυζαντινό και τον νέο ελληνικό κόσμο*, Venice 2004.

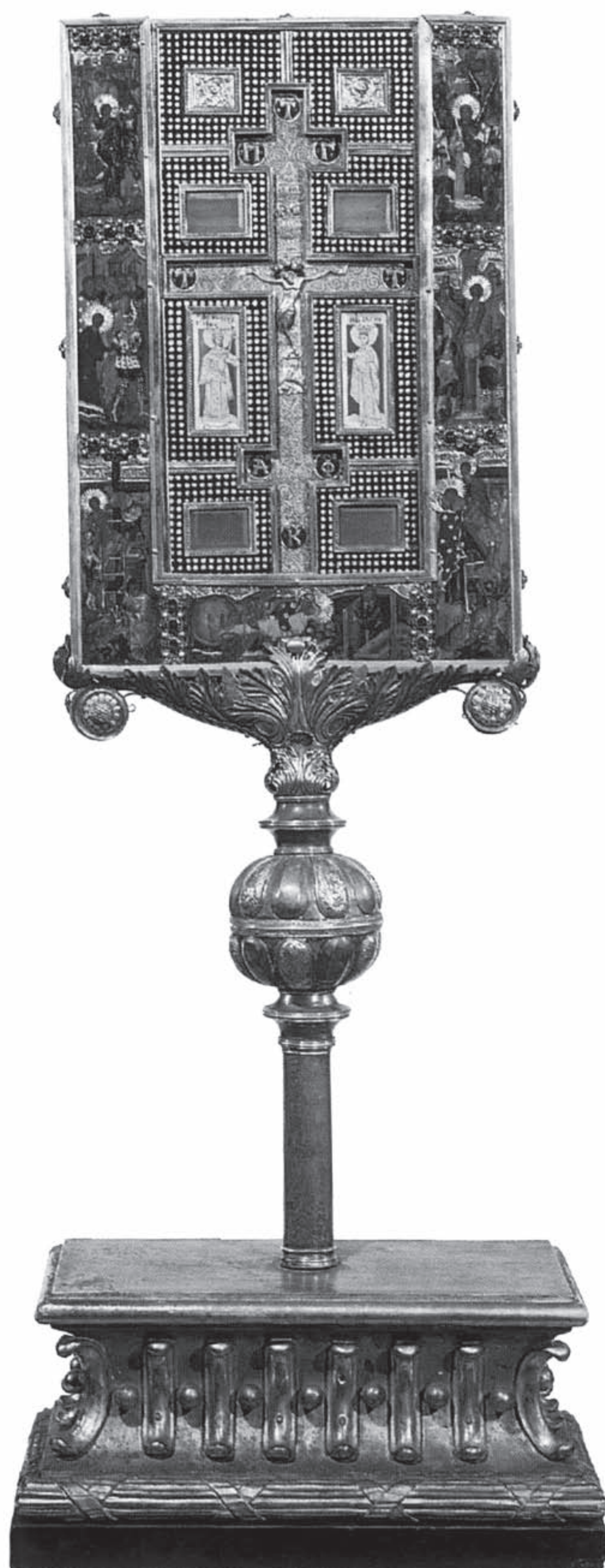


Fig. 1. Reliquary of Cardinal Bessarion, Venice, Gallerie dell'Accademia

commission to create a new work that would protect the sacred relic (fig. 2).

The Staurotheke's second round of adventures began with the dissolution of the confraternity in the eighteenth century, when it passed into private hands and, in 1821, it became the property of Emperor Francis I of Austria. In 1949, after World War I, it was returned to Venice. There, Italian sensibility, as well as, perhaps, historical conjunctions accorded it an enviable spot in the Accademia, the building of the Scuola della Carità, in the same location Bessarion had originally intended for it.

However, its first round of travels had resulted from the political and religious maneuvering between Constantinople, Rome, and Venice; these involved a series of people, all associated with Bessarion. The Irene Palaiologina referred to in the inscription of the cross remains unidentified, although various identifications have been proposed, linking the princess with the emperors, Michael VIII (r. 1259–1282), Michael IX (r. 1295–1320), John VIII (r. 1425–1448), and Constantine XI (r. 1449–1453).[6] In any case, the stylistic features of the Crucifixion scenes ornamenting the reliquary date the original decoration of the piece to the Palaiologan period, and more specifically the second half of the fourteenth century.[7] Another, less legible, inscription on the holy relic has been interpreted as ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ ΠΝ[ΕΥΜΑΤΙΚ]ΟΥ (of Gregory the confessor); this person has been identified as Gregory, the Uniate Patriarch of Constantinople from 1445 to 1455 (†1459).[8] If this is a correct reading of the inscription, it is reasonable to assume that Gregory received the Cross from Irene Palaiologina before he became Patriarch (summer 1445), an office that otherwise should have been mentioned in the inscription. The precious Cross probably came into Bessarion's keeping in the mid-fifteenth century, while he was with the Patriarch in Rome tending to the Byzantine exiles and negotiating with the Western powers over the fate of the Orthodox peoples. The popes of Rome, especially the learned humanist Enea Silvio de' Piccolomini, later Pope Pius II, from 1450, played an important role in the efforts of Gregory and Bessarion. As regards Pope Pius II, we should not forget that the central idea of his pontificate was the liberation of Europe from Turkish domination; although seriously ill, he placed himself at the head of a crusade, which never actually occurred, and left Rome for the East. He died on August 14, 1464, waiting in vain for Doge Christoforo Moro of Venice in Ancona (fig. 3).

It was one year earlier in August 1463, in Venice, that Bessarion had been elected a member of the Scuola della Carità[9] during negotiations with that same doge over the crusade. As previously mentioned, he then promised to donate the reliquary, an object whose importance might have equaled that of his library, which he also donated five years later to Venice, a city *where [the Greeks] feel they are entering another Byzantium.* In approaching the Scuola della

---

[6] E. Trapp, *Prosopographisches Lexikon der Palaiologenzeit*, Wien 1976–1996, n. 21357; *Byzantium. Faith and power*, 541.

[7] *L'art byzantin, art européen* (catalogue), Athènes 1964, n. 184; M. Chatzidakis, *Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la collection de l'Institut*, Venise 1962, XXXVII, XLIX (n. 3); idem, *Εικόνες της Πάτμου. Ζητήματα Βυζαντινής και μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Athens 1995, n. 6; *Bessarione e l'umanesimo*, n. 112; *Byzantium. Faith and power*, n. 325.

[8] J. Darrouzès, *Les regestes des actes du Patriarcat de Constantinople* I/VII, Paris 1991, Nos. 3396–3409; V. Laurent, *Le corpus des sceaux de l'Empire byzantin* V/3. *L'Eglise. Supplément*, Paris 1972, 1636 bis; Trapp, *Prosopographisches Lexikon der Palaiologenzeit*, n. 4591; M. Cacouros, *Un patriarche à Rome, un katholikos didaskalos au Patriarcat et deux donations trop tardives de reliques du Seigneur: Grégoire III Mamas et Georges Scholarios*, in: *Βυζάντιο. Κράτος και Κοινωνία. Μνήμη Νίκου Οικονομίδη*, ed. A. Avramea, A. Laiou, E. Chrissos, Athens 2003, 71–124; Th. Ganchou, *Georgios Scholarios, «secrétaire» du patriarche unioniste Grégorios III Mammas? Le mystère résolu*, in: *Le patriarcat œcuménique de Constantinople aux XIV^e^–XVI^e^ siècles. Rupture et continuité. Actes du colloque international*, Paris 2007, 119–123.

[9] G. B. Schioppalalba, *In perantiquam sacram tabulam Greacam insigni Sodalitio Sanctae Mariae Caritatis Venetiarum ab Amplissimo Cardinali Bessarione dono datam dissertario*, Venezia 1767, 123.

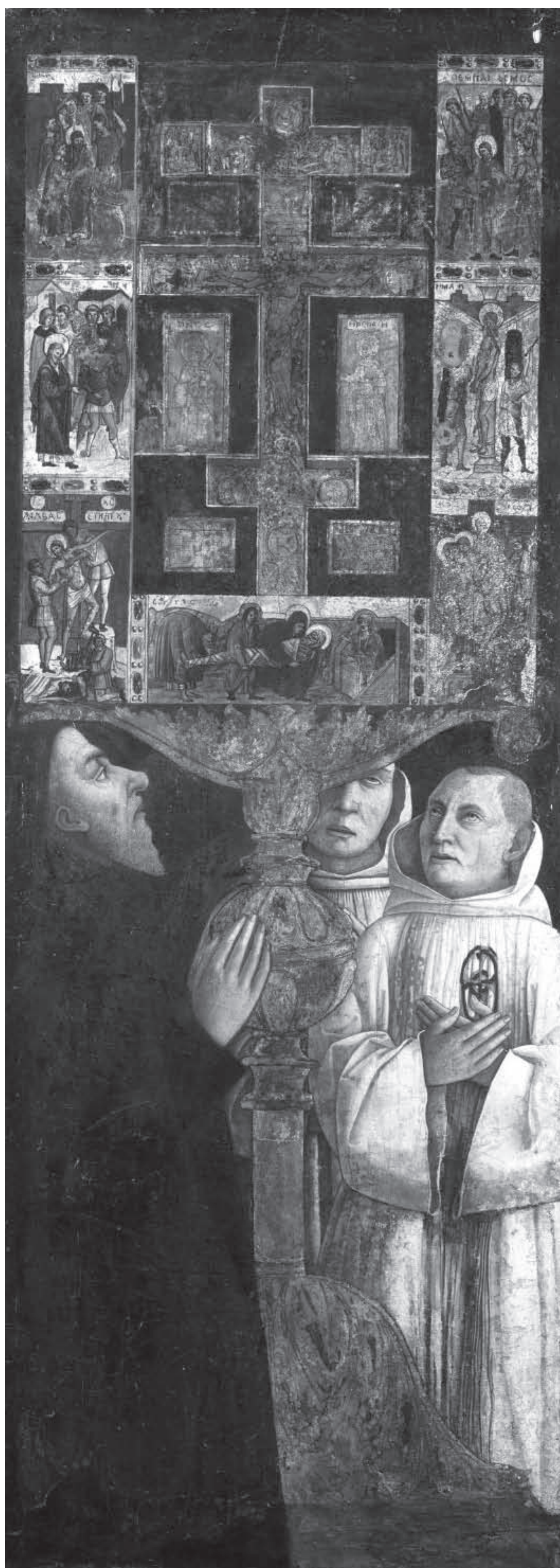


Fig. 2. Gentile Bellini, Cardinal Bessarion and two members of the Scuola della Carità with the Bessarion reliquary. 1472–1473, London, National Gallery



Fig. 3. Pinturicchio, Paul II arrives in Ancona to launch the crusade (a detail). 1502–1507. Siena, Cathedral, Piccolomini Library

Carità, Bessarion combined his immediate aspirations with a long-term strategy. This political and religious action is also associated with two important figures: Ulisse Aliotti, Guardian Grande of the Scuola, official notary, dogal secretary, and count palatine, who signed the act of donation of Bessarion's reliquary,[10] as well as Andrea della Sega, Guardian Grande of the Carità. The latter wrote to Bessarion in May 1472, describing the rapturous welcome Venice had given the Cross, the great celebration in the presence of the Doge that took place in the Grand Canal, the heart of the transportation system of the Mediterranean, and the temporary installation of the Cross on the High Altar of St. Mark's.[11] The mobilization of all these personages had one basic objective: to create an alliance of the Christian powers against Ottoman expansion. In this alliance, the defeated Byzantines saw hope for salvation through another crusade, the Papal Church perceived another path to imposing its authority over Europe, while the Serenissima had a special interest in curbing the Ottoman's increasing power in the Mediterranean.

Thus, Bessarion's reliquary became both the symbol of a crusade and a priceless gift to Venice, to a society that accorded a fundamental importance to sacred relics, especially relics of the Holy True Cross. This is evidenced by the fact that, even before Bessarion's donation, the city of Venice had at least six pieces;[12] one of these was in the possession of the Scuola di San Giovanni Evangelista, another confraternity that played a very important role in Venetian life. This Scuola was renowned for possessing the miracle-working fragment of wood from the True Cross, which had been donated in 1369 by Philippe de Mérzières, Chancellor of Cyprus and Jerusalem. Leading Venetian painters were

---

[10] Schioppalalba, *op. cit.*, 132; *Bessarione e l'umanesimo*, 369, 378.

[11] Schioppalalba, *op. cit.*, 142–145.

[12] A. Frolow, *La relique de la Vraie Croix: recherches sur le développement d'un culte*, Paris 1961, 155–158.



Fig. 4. Paolo Taccone, statue of Apostle Andrew and dedicatory inscription, 1463. Rome, Tempietto di Sant'Andrea a Ponte Milvio

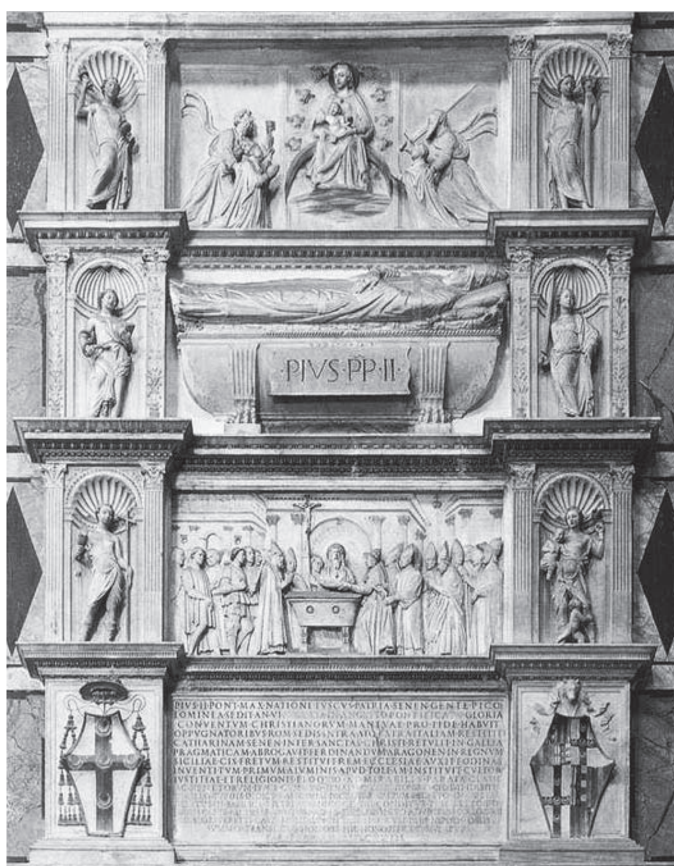


Fig. 5. Paolo Taccone, tomb of Pius II. 1465–1470, detail. Rome, church of Saint Andrew "della Valle"

commissioned to portray the miracles performed by this holy relic, among them Giovanni Bellini and Vittore Carpaccio; later on, the Vendramin family, who had experienced a miracle, commissioned Titian to depict the Reliquary of the True Cross yet again.[13]

Painting was an art that played a very significant role in the culture of Renaissance Venice, and therefore in 1472, the same year the great celebration was organized to welcome Bessarion's Staurotheke, the Scuola della Carità commissioned Gentile Bellini to paint the Byzantine exile's portrait[14] as well as the door of the tabernacle where the holy relic was housed. Ulisse Aliotti was most probably involved in choosing the painter, since one of his poems praised Jacopo Bellini, Gentile's father as a new Apelles and Pheidias.[15] In any case, the Bellini family had already begun working in 1460 on the monastery church of the Carità.[16] The choices Gentile Bellini made to execute the work constituted an essential re-novatio. The comments by M. Chatzidakis on the Palaiologan art of a Patmos icon seem to be valid about Bellini's artwork as well: these works are addressed to an educated public, which was in a position to appreciate, if not to demand, this refined and tender lyricism.[17] In his reproductions of the seven small scenes from the Crucifixion, which he developed slightly in width, he faithfully reproduced the Greek inscriptions and the movements of the sacred personages. However, while executing the paintings, he distanced himself from the details and from the domination of red so prevalent in the Palaiologan work, giving priority to ochre and complementary black shades. This key decision creates an atmosphere of modesty and respect, which also dominates the lower part of the Renaissance work with the kneeling figures of the dedicators-patrons. The figure of Bessarion wears a black monk's habit; his face and imploring hand stand out. His presence is juxtaposed with the beseeching figures of the Confraternity members, clad in white robes bearing the Carità's pink and black badge. The painting,

[13] The paintings of Gentile Bellini and Vittore Carpaccio with the *Miracle of the True Cross at the Bridge of San Lorenzo* are in the Accademia Museum in Venice and the Titian's painting *The Vendramin family* in the National Gallery of London. Cf. Ph. Pouncey, *The miraculous Cross in Titian's Vendramin family*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 2 (1938–1939) 191–193.

[14] The painting is lost.

[15] L. Testi, *La storia della pittura veneziana* II, Bergamo 1909, 159.

[16] P. Fortini Brown, *Venetian narrative painting in the age of Carpaccio*, New Haven 1988, 269–272.

[17] Chatzēdakēs, *Εικόνες της Πάτμου*, 54.



Fig. 6. Embrace of Peter and Paul. Kastoria, Church of the Holy Apostles, detail



Fig. 7. Embrace of Peter and Paul. Kastoria, Church of Saint George Mouzeviki, detail

as faithful to its prototype as is necessary and departing from it as needed, constitutes a definite renovatio by a painter who knew, respected, and valued a different type of artistic expression. In the same way, Venice ultimately assimilated Byzantine culture.

During the same period, an event occurred in Renaissance Rome that was also associated with the vision of a Christian crusade against the Ottomans. Its artistic depiction, however, did not draw in any way on Byzantine aesthetics or the Greek language for the accompanying inscriptions. We are referring to the arrival in Rome from the city of Patras of the Skull of Saint Andrew, carried by Thomas Palaiologos, Despot of the conquered Moreas and brother to Konstantinos Palaiologos. Once again, Bessarion was the mediator and he received the holy relic near the Tiber's Milvian Bridge. On April 11, 1462, after the official Palm Sunday ceremony in the Church of St. Peter in the Vatican, Pope Pius II deposited the holy relic in the church before a massed throng of very emotional worshippers. Then Bessarion, in a memorable speech reminded him of the miracles performed by St. Andrew, the Apostle Peter's brother, and urged the Pope, as Peter's heir, and Rome's flock to embark on a new crusade against the Ottomans.[18]

The following year, the Pope erected a monument by the Milvian Bridge, on the site of the initial ceremonies: the Tempietto di Sant'Andrea a Ponte Milvio. Paolo Taccone was probably the sculptor commissioned by the Pope to create the Renaissance statue of Apostle Andrew, which was accompanied by a large marble latin inscription (fig. 4).[19] The central relief of the tomb of Pius II in the church of Sant'Andrea della Valle in Rome portrays Bessarion's delivery of the Skull of St. Andrew to the Pope in the same purely Renaissance style; the work was created under the artistic direction of Paolo Taccone (fig. 5). Renaissance Rome had its own ways of depicting political and religious affairs through art, which differed from those of Venice.

And interestingly in the following century, it was to Rome, the Holy See, that Orthodox churches sent requests for convergence. I am referring to the help sought from the West by the leadership of the Ohrid Archbishopric because of the problems brought about by the Ottoman conquest. During the first half of the sixteenth century, the Ohrid Archbishopric was dominated by the energetic and ambitious personality of Archbishop Prohoros (c.1525–1550), who was very active on the religious, political, and cultural fronts.[20] We know that in April 1548, after ordaining Bishop Pafnoutios, Prohoros sent him to minister to the faithful of his Archbishopric who had settled in Southern Italy, while in the same year, the Archbishop corresponded with Pope Paul III.[21] The pursuit of friendly relations with the Papal West on the part of the Orthodox and steadfastly Greek-speaking environment of the Archbishopric of Ohrid under Prohoros was a political stance that the Archbishopric maintained for two centuries. The right of the Orthodox faithful to retain their ceremonial mores and customs, along with, however, the obligation to cite the name of the Pope and to add the Filioque to the Creed, consistently characterized this stance.[22] The culmination of the Archbishopric's pro-Western movements was a letter the Ohrid Archbishop and the bishops of Velesa, Velegrada, and Kastoria sent to Don Juan of Spain on June 1, 1576 requesting him to liberate their flocks.[23]

As early as the fifteenth century, these pro-Western and pro-unionist movements in the Orthodox environment expressed themselves by creating new iconographic themes.[24] In the Orthodox iconography of the fifteenth and sixteenth centuries, the symbol of this unionist policy was the depiction of the Apostles Peter and Paul embracing or holding a replica of the Duomo of Florence.[25]

---

[18] *Pii II Secundi Pontificis Max. Commentarii*, Frankfurt 1614, 192–200.

[19] S. Cesari, *Magister Paulus: uno scultore tra XIV e XV secolo*, Roma 2001.

[20] C. Grozdanov, *Studii za ohridskiot živopis*, Skopje 1990, 150–158, 217–218. For the activity of Prohoros v. E. Kōnstantinou (Tegou-Stergiadou), *Η Αρχιεπισκοπή Πρώτης Ιουστινιανής. Συμβολή στη διερεύνηση του προβλήματος*, Thessaloniki 2001 (unpublished doctoral disertation), 121–125.

[21] S. Varnalidēs, *Ο αρχιεπίσκοπος Αχρίδος Ζωσιμάς (1686–1746) και η εκκλησιαστική και πολιτική δράσις αυτού*, Thessaloniki 1974, 64; A.-P. Péchayre, *L'archevêché d'Ochrida de 1394 à 1767*, Échos d'Orient 35 (1936) 281; D. Pantos, *Ο αρχιεπίσκοπος Αχρίδας Πρόχορος (; –1550) και οι σχέσεις του με τη μονή Δοχειαρίου*, Athens 2009, 116, n. 75.

[22] Varnalidēs, *op. cit.*, 64–65; Péchayre, *op. cit.*, 282–283.

[23] N. Svorōnos, *Η Μακεδονία κατά τους νεωτέρους χρόνους*, in: *Μακεδονία: 4000 χρόνια Ιστορίας και Πολιτισμού*, ed. M. Sakellariou, Athens 1982, 389; A. Vakalopoulos, *Ιστορία της Μακεδονίας 1354*–1833, Thessaloniki 1988, 183; Varnalidēs, *op. cit.*, 66–67.

[24] N. Gkioles, *Εικονογραφικά θέματα στη βυζαντινή τέχνη εμπνευσμένα από την αντιπαράθεση και τα σχίσματα των δύο Εκκλησιών*, in: *Θωράκιον. Αφιέρωμα στη μνήμη του Παύλου Λαζαρίδη*, Athens 2004, 274; A. G. Mantas, *The iconographic subject "Christ the Vine" in Byzantine and Post-Byzantine art*, Δελτίον ΧΑΕ 24 (2003) 347–360.

[25] Ch. Baltogiannē, *Εικόνες. Συλλογή Δημητρίου Οικονομοπούλου*, Athens 1985, No. 162; N. Chatzēdakē, *Από τον Χάνδακα στη Βενετία.*



Fig. 8. Saint Lavrentios. Kastoria, Church of the Holy Apostles



Fig. 9. Holy Trinity, Shelcan near Elbasan, Church of Saint Nicholas

In Kastoria, the *protothroni* of Ohrid,[26] in 1547, during Prohoros' archbishopric, there were two such representations, in a church dedicated, not by chance, to the Holy Apostles:[27] these are a representation of the Embrace in the exterior niche of the church above the central door and a representation of Peter and Paul holding the replica of a church, in its interior. The first representation in a niche above the door depicts the full figures of the two saints embracing; it is accompanied by the inscriptions Ο ΑΓΙΟΣ ΠΕΤΡΟΣ and Ο ΑΓΙΟΣ ΠΑΥΛΟΣ, while Christ appears in a semi-circle and blesses them (fig. 6). The representation of the Embrace, most likely the creation of the fifteenth century Cretan painter Angelos,[28] with a distinctly unionist message, is located also in another Kastoria church, dating to the second half of the sixteenth century. The Embrace on the northern wall of the church of St. George in the Mouzeviki parish, one of the church's few well-preserved representations (fig. 7), may be an indication of the existence of a broader unionist climate in the city during that period. In any case, in 1547, the wall paintings of the church of the Holy Apostles in Kastoria were created by Onoufrios, a learned *protopapas* and exceptionally gifted painter,[29] who was very active and renowned in the Archbishopric and a close collaborator of the dynamic Archbishop Prohoros. We know, from the ktetoric inscription in the Kastoria church, that that his family was from Argos and that he spent time in Venice; this was first staunchly supported by the late George Golombias.[30] This information brings the painter closer to the pro-Western ideological choices of the district's sitting Archbishop during that period. Initially, we should also keep in mind a historical conjunction: in 1560, the Peloponnesian city of Argos passed from Venetian to Ottoman rule. Thus, Onoufrios very probably followed a wave of refugees to Venice, possibly as the protégé of the last Catholic bishop of Argos. The painter's stay and apprenticeship in Venice is, on the one hand, clearly and proudly stated in the ktetoric inscription of Kastoria's Holy Apostles church, and on the other, evident in the abundant Western elements dominating his paintings, frescoes, and portable icons.[31] Tall, thin figures of saints with traces of Late Gothic style (fig. 8) placed between arches decorated with skylights of a purely Italian origin, architectural elements and iconographic details creating an atmosphere that exudes Italy in this Kastoria church, despite the fact that the underlying canvas of Onoufrios' art remains Byzantine. At

---

Ελληνικές εικόνες στην Ιταλία, 15ος–16ος αιώνας, Athens 1993, 76–80; A. Stavropoulou, *Une version de la* Traditio Legis *sur une icône italo-crétoise*, in: *Βενετοκρατούμενος Ελληνισμός: Άνθρωποι, χώρος, ιδέες (13ος–18ος αι.). Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου (Βενετία, 3–7 Δεκεμβρίου 2007)*, ed. Ch. Maltezou, A. Tzavara, D. Vlassi, Venezia 2009, 725–739, with extended bibliography.

[26] For the artistic activity in Ohrid v. G. Subotić, *Sveti Konstantin i Jelena u Ohridu*, Beograd 1971; C. Grozdanov, *Ohridsko zidno slikarstvo XIV veka*, Beograd 1980; G. Subotić, *Ohridska slikarska škola XV veka*, Beograd 1980.

[27] G. Gounarēs, *Οι τοιχογραφίες των Αγίων Αποστόλων και της Παναγίας Ρασιώτισσας στην Καστοριά*, Thessaloniki 1980, 22; G. Gkolompias, *Η κτητορική επιγραφή του ναού των Αγίων Αποστόλων Καστοριάς και ο ζωγράφος Ονούφριος*, Μακεδονικά 23 (1983) 331–343; E. Drakopoulou, *Inscriptions de la ville de Kastoria (Macédoine) du 16e au 18e siècle: tradition et adaptation*, REB 63 (2005) 19–21.

[28] M. Chatzēdakēs, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450–1830)* I, Athens 1987, 147–150, fig. 9; M. Vassilaki, *A Cretan Icon in the Ashmolean: the Embrace of Peter and Paul*, JÖB 40 (1990) 410, fig. 1, 6, 7, 8, 9, 10; *Εικόνες της Κρητικής τέχνης. Από τον Χάνδακα ως την Μόσχα και την Αγία Πετρούπολη*, Heraklion 1993, ed. M. Bormpoudakēs, n. 118; M. Vassilaki, *Commissioning art in fifteenth-century Venetian Crete: the case of Sinai*, in: *Βενετοκρατούμενος Ελληνισμός: Άνθρωποι, χώρος, ιδέες (13ος–18ος αι.)*, 744.

[29] Gounarēs, *op. cit*.; Gkolompias, *op. cit*., 331–343; M. Chatzēdakēs, E. Drakopoulou, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450–1830)* II, Athens 1997, 235, 256–258; E. Drakopoulou, *Ζωγράφοι από τον ελληνικό στον βαλκανικό χώρο. Οι όροι της υποδοχής και της αποδοχής*, in: *Ζητήματα Μεταβυζαντινής Ζωγραφικής στη μνήμη του Μανόλη Χατζηδάκη*, ed. E. Drakopoulou, Athens 2002, 109–110; Z. Rasolkoska-Nikolovska, *La peinture murale dans les églises de la Transfiguration et de Saint-Nicolas à Zrze – ouvrage du peintre Onoufrie*, Resumé, in: *XVI Internationaler Byzantinistenkongress*, Vienna 1981, 2–4 ; I. Gergova, *Deux portes royales macédoniennes au Musée national historique de Sofia*, Zbornik, Muzej na Makedonija 2 (1996) 149–165; Z. Rasolkoska-Nikolovska, *Tvoreštvoto na slikarot Onufrij Argitis vo Makedonija*, Zbornik za srednovekovna umetnost 3 (2001) 142–151; M. Mašnić, *Dve novootkrieni dela na golemite slikari od XVI vek. Onufrij od Argos i Jovan od Gramosta*, Zbornik za srednovekovna umetnost 3 (2001) 152–183; I. Sisiou, *Εικόνες του Ονουφρίου τάχα και ζωγράφου στην Καστοριά*, Niš and Byzantium VIII (Niš 2010) 335–354.

[30] V. n. 27 supra.

[31] Cf. M. Garidis, *La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450–1600) et dans les pays sous domination étrangère*, Athènes 1989, 202–210; E. Drakopoulou, *Icons from the Orthodox Communities of Albania* (exhibition catalogue), ed. A Tourta, Thessaloniki 2006, 58–78.



Fig. 10. Holy Trinity. Kastoria, Church of the Holy Apostles (drawing: I. Sisiou)

the same time, the painter's high education, evident in the dedicatory and ktetoric inscriptions of his works, is most likely associated with the existence of an important educational institution, the Ohrid Museum, a clerical school where instruction in the Greek language, theology, and literature was of paramount importance.[32] He was evidently a painter with an extensive knowledge of Palaiologan art and who was enriched through his experience of Western painting, which he encountered and assimilated in Venice. Onoufrios was also in a position to transmit pro-Western ideas and tendencies to the Orthodox churches within the pro-unionist environment of the seventeenth century Ohrid Archdiocese.

Two representations of the Holy Trinity, also by Onoufrios, in the churches of St. Nicholas in Shelcan near Elbasan (Albania) and of the Holy Apostles in Kastoria support this hypothesis. These portrayals of the triadic Deity, frequently charged with ideological messages, acquire particular importance if they are associated with the spiritual, religious, and political climate of the time in the Ohrid Archdiocese. The first representation, in the church of St. Nicholas in Shelcan, with the inscription ΑΓΙΑ ΤΡΙΑΣ portrays a three-faced Christ figure that radiates light (fig. 9).[33] The rare, in Orthodox painting, representation, which is also reported to exist in the Church of the Transfiguration at Zrze,[34] where Onoufrios also worked, is directly linked to the Western Three-Headed Trinity, which was widespread in the Catholic West during the fifteenth and sixteenth centuries. At this precise time, the extensive revival of the pre-Christian three-headed iconographic subject, along with the simultaneous elimination of the common upper body from where the three faces of the Holy Trinity emerge, in older representations, has been associated with the effort to strengthen the doctrine of the procession of the Holy Spirit from the Son as well, as the existence of a common upper body strengthened the Orthodox doctrine of the procession solely from the Father.[35] The clear emphasis on the face of Christ in Onoufrios' wall-painting in Shelcan, which aims to emphasize the doctrine of the procession of the Holy Spirit by the Son (*Filioque*) as well, is also pursued in another representation by the same painter in Kastoria's Holy Apostles church, which contains the above-mentioned wall-paintings of the Apostles Peter and Paul with their unionist elements.

Recent conservation work on the roof of the church in Kastoria brought to light an anthropomorphic representation of the Holy Trinity on the western wall, above the entrance (fig. 10).[36] The center of the representation is occupied by a bust within concentric circles, with the features of Christ and the long white hair of the Ancient of Days. The portrayal of the Father and the Son as one figure that blesses is accompanied by the inscriptions Ο ΩΝ, Ι(ΗΣΟΥ)C Χ(ΡΙΣΤΟ)C and Ο ΠΑΛΑΙΟΣ ΤΩΝ ΗΜΕΡΩΝ, while a text regarding Christ Pantocrator is recorded on the *eiliton*.[37] A large inscription on the lower part of the wall painting refers to observing the Laws to ensure Future Salvation. The absence of the Holy Spirit from the representation leads us to think it was a deliberate omission that aimed to accentuate the presence of the Son and the Holy Spirit's procession from Him. Similarly, in earlier representations of the *Hetoimasia* of the Throne, the omission of the Gospel aimed to strengthen the Orthodox doctrine of the procession of the Holy Spirit from the Father alone.[38] This theory is reinforced by Christ's accentuated role in the composition, both iconographically as well as through the inscriptions. It appears that the correct choice of artist was made when donors selected the eclectic painter and learned priest, Onoufrios, who had apprenticed in Venice, to portray in a representation with theological implications the unionist climate of the Archbishopric in the time of Archbishop Prohoros. His art was widespread and his son Nikolaos and his Cypriot partner Onoufrios continued his work throughout the Archbishopric of Ohrid, in Verati, Kastoria, Valsh, Zrze, Kičevo, and the monastery of St. Naum.[39]

Once again Venice appears as a center influencing and forming Orthodox painters in a way that simultaneously demonstrates its own affinities with the civilization of Byzantium. These eclectic affinities are evident in the example of Gentile Bellini's renovatio of Bessarion's reliquary. Both

[32] For the Ohrid Museum v. G. Subotić, *Η καλλιτεχνική ζωή στο Άγιον Όρος πριν την εμφάνιση του Θεοφάνη του Κρητός*, in: *Ζητήματα Μεταβυζαντινής Ζωγραφικής στη μνήμη του Μανόλη Χατζηδάκη*, 72, 82.

[33] Reference of the representation in: Garidis, *La peinture murale dans le monde orthodoxe*, 205. Photography of the representation in: T. P. Giochalas, *Στή γη του Πύρρου. Διαχρονικός Ελληνισμός στην Αλβανία*, Athens 1993, 196, pl. 446.

[34] Garidis, *op. cit*., 205, n. 1074.

[35] Ē. E. Kollias, *Η μνημειακή εκλεκτική ζωγραφική στη Ρόδο, στα τέλη του 15ου και στις αρχές του 16ου αιώνα*, Athens 2000, 25–26, with earlier bibliography.

[36] I. Sisiou, *Ο Παλαιός των Ημερών ως ξεχωριστή εικονογραφική σύλληψη του ζωγράφου Ονούφριου στην Καστοριά*, ZRVI 44/2 (2007) 537–547. I am grateful to my colleague Ioannis Sisiou, archaeologist, for the photographic material.

[37] Sisiou, *op. cit*., 541–543.

[38] Gkioles, *Εικονογραφικά θέματα*, 274.

[39] V. n. 29 supra.

in this case and in the case of the Orthodox painter Onoufrios, the tracing of the political and religious choices of the environment of the people commissioning and sponsoring specific painters adds a parameter to any attempt to interpret their artistic choices. Historical conjunctions, political choices, and religious orientations preserved the old and dictated a new artistic interchange between Orthodox and Western painting in the crucial period from the Fall of Constantinople to the Battle of Lepanto, when for the first time, the Christian West rallied to face the Muslim threat.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ – REFERENCE LIST

Baltogiannē Ch., *Εικόνες. Συλλογή Δημητρίου Οικονομοπούλου*, Athens 1985 (Baltogiannē Ch., *Eikones. Syllogē Dēmētriou Oikonomopoulou*, Athens 1985).

Bellini and the East, ed. C. Campell, A. Chong, London 2005.

Bessarione e l'umanesimo. Catalogo della mostra, ed. G. Fiaccadori, Napoli 1994.

Byzantium. Faith and power (1261–1557), ed. H. C. Evans, New York – New Haven 2004.

Cacouros M., *Un patriarche à Rome, un katholikos didaskalos au Patriarcat et deux donations trop tardives de reliques du Seigneur: Grégoire III Mamas et Georges Scholarios*, in: *Βυζάντιο. Κράτος και Κοινωνία. Μνήμη Νίκου Οικονομίδη*, ed. A. Avramea, A. Laiou, E. Chrissos, Athens 2003, 71–124 [Cacouros M., *Un patriarche à Rome, un katholikos didaskalos au Patriarcat et deux donations trop tardives de reliques du Seigneur: Grégoire III Mamas et Georges Scholarios*, in: *Byzantio. Kratos kai Koinōnia. Mnēmē Nikou Oikonomidē*, ed. A. Avramea, A. Laiou, E. Chrissos, Athens 2003, 71–124].

Cesari S., *Magister Paulus: uno scultore tra XIV e XV secolo*, Roma 2001.

Chatzēdakē N., *Από τον Χάνδακα στη Βενετία. Ελληνικές εικόνες στην Ιταλία, 15ος–16ος αιώνας*, Athens 1993 (Chatzēdakē N., *Apo ton Chandaka stē Venetia. Hellēnikes eikones stēn Italia, 15os–16os aiōnas*, Athens 1993).

Chatzēdakēs M., *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450–1830)*, Athens 1987 [Chatzēdakēs M., *Hellēnes zographoi meta tēn Alōsē (1450–1830)* I, Athens 1987].

Chatzēdakēs M., Drakopoulou E., *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450–1830)* II, Athens 1997 [Chatzēdakēs M., Drakopoulou E., *Hellēnes zōgraphoi meta tēn Alōsē (1450–1830)* II, Athens 1997].

Chatzidakis M., *Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la collection de l'Institut*, Venise 1962.

Chatzēdakēs M., *Εικόνες της Πάτμου. Ζητήματα Βυζαντινής και μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Athens 1995 (Chatzēdakēs M., *Eikones tēs Patmou. Zētēmata Vyzantinēs kai metavyzantinēs zōgraphikēs*, Athens 1995).

Darrouzès J., *Les Regestes des actes du Patriarcat de Constantinople* I/VII, Paris 1991.

Drakopoulou E., *Ζωγράφοι από τον ελληνικό στον βαλκανικό χώρο. Οι όροι της υποδοχής και της αποδοχής*, in: *Ζητήματα Μεταβυζαντινής Ζωγραφικής στη μνήμη του Μανόλη Χατζηδάκη*, ed. E. Drakopoulou, Athens 2002, 109–110 (Drakopoulou E., *Zōgraphoi apo ton hellēniko ston valkaniko chōro. Oi oroi tēs hypodochēs kai tēs apodochēs*, in: *Zētēmata Metavyzantinēs Zōgraphikēs stē mnēmē tou Manolē Chatzēdakē*, ed. E. Drakopoulou, Athens 2002, 109–110).

Drakopoulou E., *Icons from the Orthodox Communities of Albania* (exhibition catalogue), ed. A Tourta, Thessaloniki 2006.

Drakopoulou E., *Inscriptions de la ville de Kastoria (Macédoine) du 16e au 18e siècle: tradition et adaptation*, REB 63 (2005) 19–21.

Εικόνες της Κρητικής τέχνης. Από τον Χάνδακα ως την Μόσχα και την Αγία Πετρούπολη, ed. M. Bormpoudakēs, Heraklion 1993 (*Eikones tēs Krētikēs technēs. Apo ton Chandaka ōs tēn Moscha kai tēn Hagia Petroupolē*, ed. M. Bormpoudakēs, Heraklion 1993).

Fortini Brown P., *Venetian narrative painting in the age of Carpaccio*, New Haven 1988.

Frolow A., *La relique de la Vraie Croix: recherches sur le développement d'un culte*, Paris 1961.

Ganchou Th., *Georgios Scholarios, «secrétaire» du patriarche unioniste Grégorios III Mammas? Le mystère résolu*, in: *Le patriarcat œcuménique de Constantinople aux XIVe–XVIe siècles. Rupture et continuité. Actes du colloque international*, Paris 2007, 119–123.

Garidis M., *La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450–1600) et dans les pays sous domination étrangère*, Athènes 1989.

Gergova I., *Deux portes royales macédoniennes au Musée national historique de Sofia*, Zbornik, Muzej na Makedonija 2 (1996) 149–165.

Giochalas T. P., *Στή γη του Πύρρου. Διαχρονικός Ελληνισμός στην Αλβανία*, Athens 1993 (Giochalas T. P., *Stē gē tou Pyrrou. Diachronikos hellēnismos stēn Alvania*, Athens 1993).

Gkioles N., *Εικονογραφικά θέματα στη βυζαντινή τέχνη εμπνευσμένα από την αντιπαράθεση και τα σχίσματα των δύο Εκκλησιών*, in: *Θωράκιον. Αφιέρωμα στη μνήμη του Παύλου Λαζαρίδη*, Athens 2004, 274 (Gkioles N., *Eikonographika themata stē vyzantinē technē empeusmena apo tēn antiparathesē kai ta schismata tōn dyo Ekklēsiōn*, in: *Thōrakion. Aphierōma stē mnēmē tou Paulou Lazaridē*, Athens 2004, 274).

Gkolompias G., *Η κτητορική επιγραφή του ναού των Αγίων Αποστόλων Καστοριάς και ο ζωγράφος Ονούφριος*, Μακεδονικά 23 (1983) 331–343 [Gkolompias G., *Hē ktētorikē epigraphē tou naou tōn Agiōn Apostolōn Kastorias kai o zōgraphos Onouphrios*, Makedonika 23 (1983) 331–343].

Goffen R., *Icon and Vision: Giovanni Bellini's half-length Madonnas*, The Art Bulletin 57 (1975) 487–518.

Gounarēs G., *Οι τοιχογραφίες των Αγίων Αποστόλων και της Παναγίας Ρασιώτισσας στην Καστοριά*, Thessaloniki 1980 (Gounarēs G., *Oi toichographies tōn Agiōn Apostolōn kai tēs Panagias Rasiōtissas stēn Kastoria*, Thessaloniki 1980).

Grozdanov C., *Ohridsko zidno slikarstvo XIV veka*, Beograd 1980.

Grozdanov C., *Studii za ohridskiot živopis*, Skopje 1990.

Kollias Ē. E., *Η μνημειακή εκλεκτική ζωγραφική στη Ρόδο, στα τέλη του 15ου και στις αρχές του 16ου αιώνα*, Athens 2000 (Kollias Ē. E., *Hē mnēmeiakē eklektikē zōgraphikē stē Rodo, sta telē tou 15os kai stis arches tou 16os aiōna*, Athens 2000).

Kōnstantinou (Tegou-Stergiadou) E., *Η Αρχιεπισκοπή Πρώτης Ιουστινιανής. Συμβολή στη διερεύνηση του προβλήματος*, Thessaloniki 2001 (unpublished doctoral disertation) [Kōnstantinou (Tegou-Stergiadou) E., *Hē Archiepiskopē Prōtēs Ioustinianēs. Symvolē stē diereunēsē tou provlēmatos*, Thessaloniki 2001 (unpublished doctoral disertation)].

L'art byzantin, art européen (catalogue), Athènes 1964.

Laurent V., *Le corpus des sceaux de l'Empire byzantin* V/3. *L'Eglise. Supplément*, Paris 1972.

Maltezou Ch. A., *Βενετία και Βυζαντινή Παράδοση. Η εικόνα της Παναγίας Νικοποιού*, Σύμμεικτα 9B (1994) 7 [Maltezou Ch. A., *Venetia kai Vyzantinē Paradosē. Hē eikona tēs Panagias Nikopoiou*, Symmeikta 9B (1994) 7].

Maltezou Ch., *Άννα Παλαιολογίνα Νοταρά. Μια τραγική μορφή ανάμεσα στον βυζαντινό και τον νέο ελληνικό κόσμο*, Venice 2004 (Maltezou Ch., *Anna Palaiologina Notara. Mia tragikē morphē anamesa ston byzantino kai ton neo hellēniko kosmo*, Venice 2004).

Mantas A. G., *The iconographic subject "Christ the Vine" in Byzantine and Post-Byzantine art*, Δελτίον ΧΑΕ 24 (2003) 347–360.

Mašnić M., *Dve novootkrieni dela na golemite slikari od XVI vek. Onufrij od Argos i Jovan od Gramosta*, Zbornik za srednovekovna umetnost 3 (2001) 152–183.

Pantos D., *Ο αρχιεπίσκοπος Αχρίδας Πρόχορος (; –1550) και οι σχέσεις του με τη μονή Δοχειαρίου*, Athens 2009 [Pantos D., *Ho archiepiskopos Achridas Prochoros (; –1550) kai oi scheseis tou me tē monē Docheiariou*, Athens 2009].

Péchayre A.-P, *L'archevêché d'Ochrida de 1394 à 1767*, Échos d'Orient 35 (1936) 281.

Pignatti T., *Le scuole di Venezia*, Milano 1981.

Pii II Secundi Pontificis Max. Commentarii, Frankfurt 1614.

Pouncey Ph., *The miraculous Cross in Titian's Vendramin family*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 2 (1938–1939) 191–193.

Pullan B. S., *Rich and poor in Renaissance Venise. The social institutions of a Catholic state to 1620*, Oxford 1971.

Rasolkoska-Nikolovska Z., *La peinture murale dans les églises de la Transfiguration et de Saint-Nicolas à Zrze – ouvrage du peintre Onoufrie*, Resumé, in: *XVI Internationaler Byzantinistenkongress*, Vienna 1981, 2–4.

Rasolkoska-Nikolovska Z., *Tvoreštvoto na slikarot Onufrij Argitis vo Makedonija*, Zbornik za srednovekovna umetnost 3 (2001) 142–151.

Schioppalalba G. B., *In perantiquam sacram tabulam Greacam insigni Sodalitio Sanctae Mariae Caritatis Venetiarum ab Amplissimo Cardinali Bessarione dono datam dissertario*, Venezia 1767.

Sisiou I., *Εικόνες του Ονουφρίου τάχα και ζωγράφου στην Καστοριά*, Niš and Byzantium VIII (Niš 2010) 335–354 [Sisiou I., *Eikones tou Onouphriou tacha kai zographou stēn Kastoria*, Niš and Byzantium VIII (Niš 2010) 335–354].

Sisiou I., *Ο Παλαιός των Ημερών ως ξεχωριστή εικονογραφική σύλληψη του ζωγράφου Ονούφριου στην Καστοριά*, ZRVI 44/2 (2007) 537–547 [Sisiou I., *Ho Palaios tōn Hēmerōn hōs xechōristē eikonographikē syllēpsē tou zōgraphou Onouphriou stēn Kastoria*, ZRVI 44/2 (2007) 537–547].

Stavropoulou A., *Une version de la* Traditio Legis *sur une icône italo-crétoise*, in: *Βενετοκρατούμενος Ελληνισμός: Άνθρωποι, χώρος, ιδέες (13ος–18ος αι.). Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου (Βενετία, 3–7 Δεκεμβρίου 2007)*, ed. Ch. Maltezou, A. Tzavara, D. Vlassi, Venezia 2009, 725–739 [Stavropoulou A., *Une version de la* Traditio Legis *sur une icône italo-crétoise*, in: *Venetokratoumenos Hellēnismos: Anthrōpoi, chōros, idees (13os – 18os ai.). Praktika Diethnous Epistēmonikou Synedriou (Venetia, 3 – 7 Dekemvriou 2007)*], ed. Ch. Maltezou, A. Tzavara, D. Vlassi, Venezia 2009, 725–739.

Subotić G., *Ohridska slikarska škola XV veka*, Beograd 1980.

Subotić G., *Sveti Konstantin i Jelena u Ohridu*, Beograd 1971.

Subotić G., *Η καλλιτεχνική ζωή στο Άγιον Όρος πριν την εμφάνιση του Θεοφάνη του Κρητός*, in: *Ζητήματα μεταβυζαντινής ζωγραφικής στη μνήμη του Μανόλη Χατζηδάκη*, ed. E. Drakopoulou, Athens 2002, 72, 82 (Subotić G., *Hē Kallitechnikē zōē sto Hagion Oros prin tēn emphanisē tou Theophanē tou Krētos*, in: *Zētēmata metavyzantinēs zōgraphikēs stē mnēmē tou Manolē Chatzēdakē*, ed. E. Drakopoulou, Athens 2002, 72, 82.

Svorōnos N., *Η Μακεδονία κατά τους νεωτέρους χρόνους*, in: *Μακεδονία: 4000 χρόνια Ιστορίας και Πολιτισμού*, ed. M. Sakellariou, Athens 1982, 389 (Svorōnos N., *Hē Makedonia kata tous neōterous chronous*) in: *Makedonia: 4000 chronia Istorias kai Politismou*, ed. M. Sakellariou, Athens 1982, 389.

Testi L., *La storia della pittura veneziana* II, Bergamo 1909.

Trapp E., *Prosopographisches Lexikon der Palaiologenzeit*, Wien 1976–1996.

Vakalopoulos A., *Ιστορία της Μακεδονίας 1354–1833*, Thessaloniki 1988 (Vakalopoulos A., *Historia tēs Makedonias 1354–1833*, Thessaloniki 1988).

Varnalidēs S., *Ο αρχιεπίσκοπος Αχρίδος Ζωσιμάς (1686–1746) και η εκκλησιαστική και πολιτική δράσις αυτού*, Thessaloniki 1974 [Varnalidēs S., *Ho archiepiskopos Achridos Zōsimas (1686-1746) kai hē ekklēsiastikē kai politikē drasis avtou*, Thessaloniki 1974].

Vassilaki M., *A Cretan icon in the Ashmolean: the Embrace of Peter and Paul*, JÖB 40 (1990) 410.

Vassilaki M., *Commissioning art in fifteenth-century Venetian Crete: the case of Sinai*, in: *Βενετοκρατούμενος Ελληνισμός: Άνθρωποι, χώρος, ιδέες (13ος–18ος αι.). Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου (Βενετία, 3–7 Δεκεμβρίου 2007)*, 744 [Vassilaki M., *Commissioning art in fifteenth-century Venetian Crete: the case of Sinai*, in: *Venetokratoumenos Hellēnismos: Anthrōpoi, chōros, idees (13os – 18os ai.). Praktika Diethnous Epistēmonikou Synedriou (Venetia, 3 – 7 Dekemvriou 2007)*, 744].

Zorzi M., *Bessarion and the Defence of the Greek World*, in: *Nürnberg und das Griechentum. Geschichte und Gegenwart*, ed. E. Konstantinou, Frankfurt 2003, 49–63.

Запажања о уметничкој размени између освојене Византије и Венеције и њеној политичкој позадини

Евгенија Дракопулу

Током XV и XVI века, у периоду кључном за Европу и хришћанство, политичке одлуке и историјске околности довеле су до приближавања источне и западне цркве. Млетачка република, привучена надмоћношћу византијске културе, тежила је испуњењу својих интереса, док су угледни избегли Грци из Византије очекивали помоћ Венеције у борби против Османлија. Захваљујући приливу уметничких дела са православног Истока, ренесансни сликари Венеције XV века могли су боље да се упознају са уметношћу Цариграда и да тако остваре нова достигнућа.

Ђентиле Белини позван је 1472. да сликама украси врата табернакла у којем је чуван реликвијар са две реликвије Часног крста и две честице Христовог огртача. Тај реликвијар у ствари је чувена ставротека коју је кардинал Висарион подарио млетачком братству *Scuola Grande dei Battuti della Carità*, веома значајној институцији у политичком и религиозном животу града. Било је то 1463. године, када је Висарион изабран за члана поменутог братства. Стилске одлике сцена страдања Христових које украшавају реликвијар указују на то да првобитна декорација припада сликарству епохе Палеолога, тачније да су настале у другој половини XIV века. У Григорију Исповеднику (ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ ΠΝ[ΕΥΜΑΤΙΚ]ΟΥ) поменутом у натпису на реликвијару препознаје се Григорије, унијатски патријарх Цариграда (1445–1455). Драгоцена ставротека доспела је у Висарионово власништво средином XV века, када је у Риму боравио с патријархом Григоријем због преговора с папом Пијем II и западним владарима о судбини православних народа. Основни разлог тог политички и религијски мотивисаног чина било је стварање савеза хришћанских снага ради борбе против османлијског ширења. У тој алијанси поражени Грци видели су наду за нов крсташки поход, папска црква још један начин наметања свог ауторитета у Европи, док је Венеција желела да сузбије османлијску моћ на Медитерану.

Белинијев уметнички поступак препознаје се као *renovatio*. Украшавајући врата табернакла, он је на седам малих сцена из циклуса Страдања верно поновио грчке натписе и покрете светитеља с Висарионове ставротеке. У свом уметничком поступку, међутим, он се удаљио од склоности ка детаљима и од превладавања црвене боје, што су обележја старијег дела, дајући првенство океру и црним сенкама. Тим ликовним средствима дочарана је атмосфера скромности и побожности, посебно изражена на представама клечећих фигура патрона и чланова братства у доњем делу Белинијеве слике.

У другом делу рада пажња је посвећена молбама за уједињење које су Светој столици у Риму у XVI столе-

ћу упућивали представници неких православних цркава са Истока. И охридски архиепископ Прохор (око 1525–1550), снажна личност, изузетно активан на црквеном, политичком и културном пољу, обратио се Западу тражећи помоћ због тешкоћа изазваних османлијским освајањима. Већ у XV веку прозападне и проунијатске тежње у православној средини биле су исказане стварањем нових иконографских тема. У православној иконографији XV и XVI века симбол унијатске политике била је представа апостола Петра и Павла у загрљају или с моделом фирентинске катедрале. У цркви Светих апостола у Касторији, коју је осликао зограф Онуфрије 1547. године, налазе се примери таквих представа: Петров и Павлов загрљај краси нишу изнад западног улаза (Ο ΑΓΙΟΣ ΠΕΤΡΟΣ, Ο ΑΓΙΟΣ ΠΑΥΛΟΣ), док су двојица апостола с моделом цркве у рукама насликана у унутрашњости храма. Зограф Онуфрије, протојереј града Неокастра (данас Елбасан у Албанији), веома талентован сликар и близак сарадник архиепископа Прохора, био је активан управо на подручју Охридске архиепископије. Из ктиторског натписа у цркви Светих апостола у Касторији сазнаје се да је сликарева породица била из Аргоса, града на Пелопонезу, који је до 1560. био под влашћу Млетачке републике, као и то да је неко време боравио у Венецији. Сликарева повезаност с Венецијом огледа се и у обиљу западних елемената заступљених на његовим фрескама и иконама. Упркос чињеници да је основа Онуфријеве уметности византијска, високе, издужене светитељске фигуре, у којима се препознају трагови позноготичког стила, смештене између лукова дугиних боја, као и архитектонски елементи и иконографски детаљи, показују италијанске утицаје. Јасно је да је Онуфрије имао богато знање о уметности Палеолога, обогаћено познавањем западног сликарства које је стекао у Венецији. Он је преносио прозападне идеје у православни свет у оквиру проунијатских струјања у Охридској архиепископији у XVI веку.

Изнете тврдње добро поткрепљују два примера представе Свете Тројице. Њих је такође извео зограф Онуфрије, једну у цркви Светог Николе у Шелкану код Елбасана (1554), а другу у Светим апостолима у Касторији (1547). У цркви Светог Николе насликана је представа Тројичног Бога са три главе (ΑΓΙΑ ΤΡΙΑΣ) од којих се шире светлосни зраци. Онуфрије је исто иконографско решење применио нешто раније, око 1535, у цркви манастира Зрза код Прилепа. Сасвим ретка у православном сликарству, та представа била је раширена на средњовековном Западу током XV и XVI века. Нагласак на Христовом лику на представи Свете Тројице у Шелкану указује на римокатоличко учење о исхођењу Светог Духа „и од Сина“ (*Filioque*). Представа из костурских Светих апостола откривена је приликом недавних конзерваторских радова на западном зиду наоса, изнад улаза. То је антропоморфна представа Свете Тројице. Средишњи део композиције заузима Старац дана у кружном медаљону уписаном у квадрат, који се уздиже у двострукој слави. Слику која приказује две личности Свете Тројице – Бога Оца и Сина – прати натпис Ο ΩΝ, Ι(ΗΣΟΥ)С Χ(ΡΙΣΤΟ)С и ΠΑΛΑΙΟΣ ΤΩΝ ΗΜΕΡΩΝ. То што Свети Дух није приказан наводи на помисао да је у питању поступак смишљен ради истицања Сина и исхођења Светог Духа од њега.

У историјским, политичким и црквеним околностима раздобља омеђеног падом Цариграда (1453) и битком код Лепанта (1571) као кључним догађајима остварена је појачана размена на пољу православне и западноевропске уметности. При томе је Венеција имала важну улогу уметничког средишта у којем су се образовали грчки сликари.

Two signed seventeenth century icons of the Cretan school from the Hermitage Museum

Yuri Pyatnitsky*

State Hermitage Museum, Saint Petersburg

UDC 75.071.1(=14:495.9)
75.051.046.3(470)»16»
DOI 10.2298/ZOG1236189P
оригиналан научни рад

The article concerns the authorship of two Cretan icons from the ex-collection of Nikolay Likhachev held nowadays in the Hermitage museum. The iconography, stylistic features and techniques used in the icons prove dating to the seventeenth century. The first icon was signed by Ioannis Lampardos from Rethymnon. It has a rare iconography "Deisis – the Gate of Salvation". The inscription on the second icon, the Virgin Lambovitissa, says that it was painted by hierodeacon Stephanos Tzankarolos. He is famous for his works created on the island of Corfu where he lived in the Holy Trinity monastery.

Key words: icon painting, Crete, post-Byzantine art, the seventeenth century, Joannis Lampardos, Stephanos Tzankarolos

The Hermitage Collection of Byzantine and post-Byzantine icons includes several signed panels painted by artists of the Cretan school. This article introduces two seventeenth-century icons, namely, a *Deesis – Gate of Salvation* by Ioannis Lampardos, and an *Enthroned Virgin with the Child* by Stephanos Tzankarolas. In addition to expanding the corpus of signed works by Cretan painters, these icons' publication shall hopefully broaden our understanding of Cretan icon-painting.

1. *Deesis – The Gate of Salvation* by Ioannis Lampardos (inv. no. I-430) (Fig. 1)[1]

The icon measures 42.2 × 48 × 2 cm and is painted on a panel consisting of two boards of cypress wood, which are joined at the back with two vertical dowels of the same wood. A metal hanging loop is fixed at the center on the backside. The front of the panel is flat, and the painting is executed on gesso ground over glued canvas.

The icon's compositional scheme is quite sophisticated and its iconographic theme is rare. At the top, Christ sits on a broad throne, which stands upon a cherry-colored marble platform; He holds the opened Gospel in His left hand and blesses with His right, whilst, on the same level and flanking the throne, stand the Virgin and St John Prodromos, their hands extended in supplication.[2] Four steps – rendered in green color – lead to the Lord's marble platform. Flanking these steps, the following saints – arranged according to rank – are represented in full length: (starting from the top), the Apostles Peter and Paul, the warrior-saints Demetrios and George, the Church Fathers John Chrysostom and Spyridon of Trimithous, the monk St Anthony, and an unknown saint, the figure of whom is only partially preserved. Below the Lord's marble podium extend three concentric, circular segments (rendered in shades of blue). The lowermost of them circumscribes a cherry-colored rectangle, within which is rendered an open gate. The latter is painted in a warm ochre. The Greek inscriptions at the bottom, namely, Η ΠΥΛΗ ΤΗC CѾΤΗΡΙΑC [the Gate of Salvation] (in gold), and ΧΕΙΡ ἸѾ[ΑΝΝ]ΟΥ Λ[Α]ΜΠΑΡΔΟΥ [hand of Ioannis Lampardos] (rendered as a monogram, in black), identify the subject and the painter of the icon, respectively (Fig. 2).

Considerable damage of the original gold background, at some point in time, led to its overpainting with a thick layer of light-brown ochre. At that time, also, new inscriptions (in red) designating the depicted saints were added. During this partial "renovation", the inscriptions referring to the saints George and Demetrios were mutually confused, and those on Christ's Gospel and on the scrolls held by the saints were retouched.

The icon was transferred to the State Hermitage in 1930 from the State Russian Museum, Saint Petersburg, where it had entered in 1913 as part of the famous icon-collection of Nikolai Likhachev. A fragment of an antiquarian's label on the back of the panel indicates that Likhachev acquired the icon in Italy. This prominent collector and scholar had noticed the rare subject of the icon: during the acquisition process of the collection to the Russian Museum, he noted the following in the inventory list: "Deisis. The Throne of Salvation? Deisis of a special type of the seventeenth-eighteenth [centuries]. New Greek [painting]."[3] As a matter of fact, we cannot name any other, thematically similar icon among the output of the Cretan school. Hence, we hope that the publication of the present Hermitage icon shall help in identifying analogous works in museums or private collections.

In attempting to analyze the present icon, attention should be focused first to the designatory Greek inscription, Η ΠΥΛΗ ΤΗC CѾΤΗΡΙΑC (The Gate of Salvation). The

* pyatnitskiy1@yahoo.com

[1] Yu. Pyatnitsky, *The 'Deesis: as the Gate of Salvation' icon by Ioannis Lampardos, Cretan artist of the 17th century*, in: *The Hermitage readings in memory of V. Levinson-Lessing: Summarized reports 2002*, Saint Petersburg 2002, 72–75 (in Russian).

[2] This iconographic variant of the Deesis evokes the theme of the Last Judgment.

[3] *Iz kollekt͡sii akademika N. P. Likhacheva. Katalog vistavki*, Saint Petersburg 1993, Prilozhenie 1 (List of icons). 242, no. 163.



Fig. 1. Icon "Deisis – the Gate of Salvation" by Ioannis Lampardos. State Hermitage museum, Saint Petersburg

special Greek word for "gate" employed here could be more precisely translated as "narrow gate, small door, or garden gate". Obviously, in the present case, the different nuances of the word "gate" in Greek came into a play that corresponds with the Biblical and theological traditions about the opposed "wide" and "narrow" gates, that is, the gates leading to Good and Evil.

The textual reference relating to the subject of our icon is to be found in the Gospel of Matthew: "Enter ye in by the narrow gate: for wide is the gate, and broad is the way, that leadeth to destruction, and many are they that enter in thereby"; "For narrow is the gate, and straitened the way, that leadeth unto life, and few are they that find it" (Matthew, 7:13–14).

This closing passage from the Sermon on the Mount addresses man's perennial quest to find his path to salvation. One should enter through the narrow gate, but in order to do so, one has to accept Christ's commandments, with regard to his relation both with God and with his fellow men. Emphasis is especially placed on the choosing of the narrow gate for entering into (true) life, for the "wide" gate and the "broad" path are those leading to spiritual death. Verse 14 clearly states that the Lord's followers should choose the way that *He* showed to them, in contradistinction to all the other people, the multitudes, who follow the "wide" path that leads to their demise.

The notion of the two "paths" leading to either Good or Evil was paramount in the Judaic tradition; hence, it was clearly understood by the followers of Christ. It is a central notion both in the Essene literature, and in early-Christian texts, the most significant of the latter being *The Teaching of the Twelve Apostles* (*Didache*), where it is stated that: "There are two ways, one of life and one of death, but there is a great difference between the two."[4] According to many scholars, the Greek text harks back to a Jewish original, which, regrettably, has not survived. The issue of choosing the right path is also tackled in the Old Testament, namely in Deuteronomy (30, 19), in Jeremiah (21, 8) and in Baruch (4,1).

Lampardos's visual rendition of the notion of the "narrow gate of salvation" is expressed in the sharp-edged triangular form circumscribed by the lower circular segment that represents the earthly realm. It is worth noting in this context that the same notion is further stressed in another detail of the icon, namely, in the text written in the open pages of the Gospel held by Christ. Though fragmentally preserved, the text allows for the identification of its source, which, again, is from the Gospel of Matthew: "Come unto me, all ye that labor and are heavy laden, and I will give you rest", "Take

[4] *Uchenie dvenadt͡sati apostolov*, in: *Pisanii͡a muzhei apostol'skikh*, Moscow 2008, 41–50.



Fig. 2. The signature of Ioannis Lampardos, detail of Fig. 1.



Fig. 3. Detail of icon "Deisis – the Gate of Salvation" by Ioannis Lampardos

my yoke upon you, and learn of me; for I am meek and lowly in heart: and ye shall find rest unto your souls" (Matthew, 11:28–29). One should be reminded here that in patristic literature this passage was habitually linked with Matthew, 7:13–14. It can be surmised, then, that, as a source for his work, Ioannis Lampardos employed a well-elaborated passage from the patristic tradition, a passage laden with moral and symbolic meaning.

It is our contention that in the Hermitage icon textual postulates reflect to visual images. Thus the words from Matthew 11:28–29 find a visual parallel in the images of the Saints who stand on the steps leading to the throne of Christ, for it is those who, during their earthly lives, chose the "narrow gate", took upon themselves the "yoke" (i.e. the teaching of the Lord), and accomplished deeds for the glory of Christ and the Church. And, precisely because of this, they earned the Heavenly Kingdom and now stand by the throne of the Lord. The present icon, by dint of both its visual vocabulary and its textual references, possesses a clear symbolic-moral character. Distinguished by a crystalline, logical simplicity, its iconographic formulation does not have any direct parallels in post-Byzantine art. Hence, the hypothesis that this formulation is a personal creation of Ioannis Lampardos is highly sustainable.

On purely stylistic grounds, it should be mentioned that the icon's genuine and refined color-scheme – a combination of gold, green, blue, and cherry hues (the latter speckled by whitish spots that amount to a glowing and vibrating surface) – points to works by Venetian masters. Most interesting is the use of the gold lining under the cherry-toned kraplak that creates the effect of the paint's glow from inside. In addition to that, the compositional layout alludes to principles expounded in Western artistic manuals. Lampardos employs the rectangular – quasi square –format of the panel and inserts in it the triangle and the circle. The whole composition is built precisely on a combination of these three geometric forms. Nonetheless, in his way of rendering the saints, and in regard to their garments and attributes, he employs the well-established, formal vocabulary of Byzantine iconography, as it was adapted and codified by the masters of the Cretan school. Such a subtle combination of Byzantine and Western formal elements adds a special character to the icons of the Cretan School and consists one of its distinctive features.

The monogrammatic form of the artist's signature placed at the bottom of the icon is easily deciphered. As a matter of fact, Ioannis Lampardos, who mentioned in the written sources for the period between the years 1627 and 1639, belonged to a distinguished Cretan family of traditional icon painters. The sources mention also his brother Emmanuel, whose activity spans between 1587 and 1631, as well as his two sons, Nikolos and Stamatis. The Lampardos family lived in the city of Rethymno, a large artistic and cultural center of Crete.[5]

Up to now, only three signed icons by Ioannis Lampardos were known. According to M. Chatzidakis and E. Drakopoulou, these are: *The Virgin of the Passion* (Byzantine Museum, Athens), *St. Gregory the Theologian* (Benaki Museum, Athens), and the Hermitage icon presented here.[6]

However, we know of two more icons signed by this painter, which also bear monogrammatic signatures that are absolutely identical to that in the Hermitage icon. Both icons

---

[5] Ph. Piompinos, *Έλληνες αγιογράφοι μέχρι το 1821*, Athens 1984, 219–220; M. Chatzēdakēs, E. Drakopoulu, *Έλληνες Ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450–1830)* II, Athens 1997, 149–150.

[6] Information about the Hermitage unpublished icon was given to the above mentioned authors by professor P. Vokotopoulos, who had an opportunity to see it in 1991, during his visit to the depot of the Byzantine and Post-Byzantine icons in the Hermitage Museum.

A published photograph of the Benaki St Gregory shows a slightly different form of Lampardos's signature from that in the Hermitage icon (Chatzēdakēs, Drakopoulu, *op. cit*., 149–150). Unfortunately, we did not have the chance to examine both of the above-mentioned icons in Athens, and for this reason we cannot talk about them in detail.



Fig. 4. Icon St. George with the Cut-off Head by Ioannis Lampardos. State Pushkin Museum of Fine Arts, Moscow

are presently in Moscow. The following short discussion of the mentioned icons is deemed as necessary at this point, for it shall clarify matters with regard to Lampardos's artistic personality and oeuvre.

The first icon represents *St. George 'Kephalophoros'* (the Head-Bearer) and is in the State Pushkin Museum of Fine Arts, Moscow (Fig. 4). It was displayed in August 1991 in the exhibition of *Post-Byzantine Painting* at the same museum,[7] and later, in October of 1995, in the exhibition *Post-Byzantine Painting* at the Andrei Rublev Museum of Ancient Russian Art. The icon has been included in the catalogue issued in connection to the Rublev Museum exhibition; it has been dated by Olga Etinhof to the second half of the sixteenth century, and it has been attributed to "a provincial painter of Italian origin".[8] The same information was also provided by Etinhof in 1993, in the catalogue of the exhibition *Cretan Icons* at Herakleion.[9] In our review of the catalogue of the Moscow exhibition of 1995, we pointed to Etinhof's erroneous attribution of the Pushkin icon, and we declared that it was painted by a master of the first half of the seventeenth century, namely Ioannis Lampardos from Rethymnon, whose signature is absolutely identical in both the Pushkin and the Hermitage icons.[10] Besides the identical signatures, the two icons bear significantly identical iconographic similarities – in the physiognomic type, the posture, the garments, the armor, and the weapons of St George. We would go as far as to assert that the figure of St George in both cases originated from the same *anthivolon* (Figs. 3 and 4). Similar remarks could be made about the technique of both icons.

What is more, both icons testify to a distinctly personal approach in what regards the treatment of the subject. In the Moscow icon St George is depicted in full length, treading upon the defeated dragon. His hands are outstretched in a gesture of prayer, whilst his severed head is held in, and an unfolded scroll hangs from, his left hand.[11] Christ, emerging from a celestial segment in the top right corner, blesses him and holds an unfolded scroll containing His response to the martyr's plea.[12] St George stands in a floriated, mountainous terrain.

Christopher Walter, who studied the iconography of St George *Kephalophoros*, came to conclusions that are interesting and important for our discussion. According to him, this peculiar iconographic type appeared in the post-Byzantine period. The earliest examples are dated to the sixteenth century and are to be encountered in murals at the Athonite monasteries of Xenophontos and Hagiou Pavlou. However, the earliest portable icons examined by Walter are works of Cretan artists of the end of the sixteenth- beginning of the seventeenth century. This led Walter to conclude that the workshop of the artist Emmanuel Lampardos, which is mentioned in archival documents from 1587 to 1631,[13] played a significant role in the development of this particular iconographic type. Therefore, the Moscow icon of St George *Kephalophoros* further supports Walter's conclusions with regard to the contribution of the Lampardos family workshop in the development of this iconographic variant.

Our agreement with Walter's conclusions extends even further, namely, to the fact that this particular variant of St George evolved from the iconography of St John the Forerunner. Icons representing St John in full form, holding an open scroll and addressing Christ (or His blessing hand) who emerges from a celestial segment, appear as early as the twelfth century.[14]

[7] The exhibition was organized in connection with the 18th Congress of Byzantine Studies in Moscow. Regrettably, the catalogue was never published.

[8] *Postvizantiĭskai͡a zhivopis'. Ikoni XV–XVIII vekov iz sobranii Moskvi, Sergieva Posada, Tveri i Ri͡azani. Katalog vistavki*, Athens 1995, 208–209, No. 40.

[9] Cf. *Εικόνες Κρητικής Τέχνης. Από τον Χάνδακα ως τη Μόσχα και την Αγία Πετρούπολη* (exhibition catalogue), Herakleion 1993, 442–443, no. 89. It is worth mentioning here that the icons from the Pushkin Museum, though included in the catalogue, never partook in the exhibition.

[10] I͡u. Pyatnit͡sky, *Ret͡senzii͡a na: Postvizantiĭskai͡a zhivopis'. Ikoni XV–XVIII vekov iz sobranii Moskvi, Sergieva Posada, Tveri i Ri͡azani. Katalog vistavki*, Ahens 1995, in: *MOCXOBIA. Problemi vizantiĭskoĭ i novogrecheskoĭ filologii. Sbornik nauchnikh stateĭ k 60-letii͡u B. L. Fonkicha* 1 (1998), Moscow 2001, 554.

[11] The inscription in the scroll reads: ΟΡΑϹ ΤΙ ΠΕΠΡΑΧΑϹΙΝ ΑΝΟΜΟΙ ΛΟΓΕ ΟΡΑϹ ΚΕΦΑΛΗΝ ΥΠΕΡ ϹΟΥ ΤΕΤΜΗΜΕΝΗΝ (Thou beholdest the iniquity committed, o Logos. Thou seest the head severed for Thy glory).

[12] The text in the scroll reads: ΟΡΩ ϹΕ ΜΑΡΤΥϹ Κ[ΑΙ] ΔΙΔΩ ΜΙ ϹΟΙ Ϲ[ΤΕ] ΦΟϹ (I behold thee, o martyr, and I bestow a crown upon thee).

[13] Ch. Walter, *St. George 'Kephalophoros'*, in: *Ευφρόσυνον, Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, 2, Athens 1992, 694–703; Ch. Walter, *The warrior saints in Byzantine art and tradition*, Aldershot 2003, 142–144.

[14] Some pertinent examples are: a) icons of the twelfth, thirteenth, and early fourteenth centuries from Sinai (P. L. Vokotopoulos, *Βυζαντινές εικόνες*, Athens 1995, pl. 66; J. Folda, *Crusader art in the Holy Land. From the Third Crusade to the fall of Acre, 1187–1291*, Cambridge 2005, fig. 384, No. 71/884, fig. 399 No. 112/1803; b) a thirteenth-century icon from the Moutoullas church in Cyprus (P. Vokotopoulos, *Three thirteenth-century icons at Moutoullas*, in: *Medieval Cyprus. Studies in art, architecture, and history in memory of Doula Mouriki*, ed. N. Ševčenko, Ch. Moss, Princeton 1999, 167–171, color pl. 12); c) a fourteenth-fifteenth century icon from the Hermitage, St Petersburg (Yu. Pyatnitsky, *Two Byzantine miniature-mosaics from the Alexander Basilevsky collection*, in: *The Byzantine idea. Byzantine under Komnenian and Palaiologan rulers. Collected papers*, St. Petersburg 2006, 124–125, fig. 15), and d) Icons of the late fourteenth, early- and middle-fifteenth century from the State Historical Museum in Moscow (*Drevnosti monastyreĭ Afona X-XVII vekov v Rossii. Iz muzeev, bibliotek, arkhivov Moskvy i Podmoskov'ia. Katalog vystavki, 17 maia-4 iiulia 2004 goda*, red. B. L. Fonkich, G. V. Popov, L. M. Evseeva, Moscow 2004, 230–231, No. V.10: 236, No. V.17).

By adapting this Byzantine iconographic formulation to the theme of St George *Kephalophoros*, the Cretan artist invigorated the notion of a mystical dialogue conducted between the martyr and Christ, as evinced by the texts on the scrolls held by both conversants.[15]

In the Moscow icon of St. George, Lampardos not only employed the established, Byzantine compositional scheme, but he enhanced it with elements of the pictorial vocabulary of Cretan art. One such typical element, for example, is the representation of the warrior-saint treading upon a dragon or snake, which is encountered in fifteenth- and sixteenth-century Cretan icons.[16] In all likelihood, Lampardos also borrowed the motif of the round shield laying by St George's feet from the iconography of Saint Phanourios. Thus, the Moscow Saint George *Kephalophoros*, in like manner to the Hermitage *Deisis – Gate of Salvation*, point to the fact that Ioannis Lampardos was an original artist who realized his work in a creative manner.

The second unknown icon signed by Ioannis Lampardos is also in Moscow and represents *St John Prodromos – Angel of the Desert*. It appeared in the European antiquarian market at the end of the 1960s (Fig. 5). Previous to that, it belonged to the private collection of Ilas Neufert in Munich and was displayed in the exhibition *Icons of the 13th–19th centuries*, held in Munich in late 1969. In the exhibition catalogue the icon was ascribed to a Greek artist of the seventeenth century.[17] In 1995 the icon was offered for sale at Christie's, London,[18] and was listed as a Greek icon of the sixteenth-seventeenth century.[19] In 2007, the icon was put on sale again, at the same auction house. At that time, the Christie's expert Maria Paphiti dated it to the period around 1600.[20] The entries in both Christie's catalogues mentioned traces of a black inscription in the lower part of the panel, albeit this inscription was not apprehended as a possible artist's signature. And there were reasons for it: firstly, the monogrammatic form of the Lampardos name highly resembles to the monogrammatic inscription used for the designation of the *Prodromos*; secondly, the inscription is located at the bottom part of the icon and to the right of the platter with the severed head of St John. These facts, most likely, led experts to consider it – somewhat superficially – as an explanatory inscription pertaining to the saint rather, than as a signature of the painter.

In June 2007, in a personal examination of the icon prior to the auction, we addressed the attention of M. Paphiti to the inscription as a signature by Ioannis Lampardos, and mentioned the similar signatures on his three icons in the Russian museums. Amendments were made with regard to the attribution, and at the time of the sale the icon was presented as a signed work by Ioannis Lampardos.[21]



Fig. 5. Icon of St. John Prodromos by Ioannis Lampardos. Logvinenko collection, Moscow

In spite of the fact that only the above-mentioned signed icons by Ioannis Lampardos are known today, we do hope that more of them will be discovered when more museums and private collectors publish their possessions.

In conclusion, the Hermitage icon by Lampardos, is an interesting product of Cretan icon-painting, and it adds to our knowledge of the working methods and the creative procedures of the Cretan painters. Admittedly, when compared to the works of the best contemporary Cretan masters, the icon lacks both in originality and in grandeur with regard to style. However, it asserts itself in a way that can best be described as "a sermon in painted form", for it clearly shows the painter's individuality in translating theological and liturgical literature to a visual form.[22] Ioannis Lampardos, can thus be considered as an interesting individual who represents such a specific trend of the early seventeenth century.

2. *Virgin and Child, Enthroned* by Stephanos Tzankarolas (inv. no. I-441) (Fig. 6)

The Virgin, holding the Christ Child on Her lap, is seated on a monumental marble throne, which is crowned by a baroque, shell-like conch. The Child rests on a red

[15] It is worth noting in this context, that the scrolls always bear the same text.

[16] V., for instance, an early fifteenth-century icon of St. George from the Latsis Collection, or icons of St. Phanourios and St. Theodore Tiro, painted by Angelos in the mid-fifteenth century. Cf. A. Drandaki, *The origins of El Greco. Icon painting in Venetian Crete*, New York 2009, 46, no. 5, 51–52, nos. 8, 9).

[17] *Ikonen 13. bis 19. Jahrhundert. Haus der Kunst München, 11 Oktober 1969 bis 4. Januar 1970*, Munchen 1969, No. 75.

[18] 13th December 1995, Lot 321.

[19] For an excellent color reproduction of the icon, cf. the sales catalogue: *An important collection of Greek and Russian icons. The property of a family trust, London, Christie's London, 13 December 1995*, London 1995, 50–51.

[20] *Icons and artefacts from the Orthodox World. Christie's London, Sale 7522, 11 June 2007*, London 2007, 91 lot 133.

[21] Inevitably, after such an ascription, the price of the icon was raised considerably, as the eventual buyer (a well-known Russian entrepreneur and art collector Vladimir Logvinenko) was very much impressed by the fact that an icon by the same painter is treasured in the Hermitage collection. We would like to thank Mr. Logvinenko for his kind permission to publish the icon in this article.

[22] It is well known that many young Cretans sought a firm education in Italian universities, while those who had a talent for the arts refined their skills in the workshops of leading painters of Rome, Bologna, and especially Venice. Upon completing their studies, many returned to their homeland. Some of them took the vows and pursued an ecclesiastical career. The originality of the present Hermitage icon illustrates exactly such a well-educated and skillful-in-painting Cretan intellectual. For a pertinent and succinct discussion of this particular milieu, cf. A. A. Dmitrievskiĭ, *Puteshestvie po Vostoku i ego nauchnye rezul'taty. Otchet o zagranichnoĭ komandirovke v 1887/88 godu, s prilozheniīami*, Kiev 1890, 92–116.



Fig. 6. Icon "The Virgin with Child on the Throne" by Stephanos Tzankarolas. State Hermitage museum, Saint Petersburg

cushion embroidered with a gold floriated pattern, blesses with His right and holds an open scroll with His left hand. The text in the scroll reads: ΠΝ(ΕΥΜ)Α Κ(ΥΡΙΟ)Υ ΕΠ' ΕΜΕ ΟΥ ΕΙΝΕ | ΚΕΝ ΕΧΡΙCΕ ΜΕ ΕΥΑΓΓΕ | ΛΙCΑCΘΑΙ ΠΤΩΧΟΙC ΑΠΕC | ΤΑΛΚΕ ΜΕ ["The Spirit of the Lord is upon me, for he hath anointed me to preach the gospel to the poor"].[23]

Christ is wrapped in a gold himation, which is delineated with cherry-red lines painted in varnish. The Virgin is holding the cushion with Her left hand and embraces the Child with Her right. She is wearing a traditional blue-green dress, which is gold-hemmed along the collar, as also is Her purple maphorion. In the top corners of the composition hover two angels, their mantles vividly fluttering. The text in their scrolls reads: ΧΑΙΡΕ ΟΤΙ ΥΠΑΡΧΕΙC ΒΑCΙΛΕΩΣ ΚΑΘΕΔΡΑ, ΧΑΙΡΕ ΟΤΙ ΒΑΣΤΑΖΕΙC ΤΟΝ ΒΑCΤΑΖΟΝΤΑ ΠΑΝΤΑ ("Hail, O you who have become a Kingly Throne! Hail, O you who carry Him Who Carries All!").[24] The nimbi of the Virgin and Christ are decorated with a floral pattern, created by lines embossed over the *repoussé* gold ground. The finial of the marble throne is painted in colored varnish, as are the grotesque heads of the beasts flanking the conch. A red color band frames the painted surface.

The panel measures 74,2 × 56,6 × 2 cm, it is made of two boards of unequal width, and it is strengthened by two battens on its back. On the obverse of the panel one can see the crack that runs along the joint of the two boards, as well as notches, abrasions, and faded spots. The painted surface is covered by a layer of darkened, dirty linseed oil. Faint traces of an underlying signature caused the icon's close examination in the Department of Scientific and Technical Expertise of the Hermitage, in 1989–1990. Then, the restorer Tamara Chizhova, after thinning and removing the darkened layers of linseed oil, brought into light the following signature: "Στεφάνου του ευτε| λους ιεροδιακόνου.| Τζανκαρόλου χείρ" – "Hand of the humble hierodeacon Stephanos Tzankarolas" (Fig. 7).[25]

Tzankarolas was a Cretan painter active in the last quarter of the seventeenth – first decade of the eighteenth century. A native of Crete, he moved to Corfu, where he settled in the Monastery of the Holy Trinity. This Monastery possessed an icon bearing the signature "Hand of Spyridon Tzankarolas" and the date 1685. On the basis of this fact, it was suggested that the painter's secular name was Spyridon, and it changed to Stephanos around 1688, when he took his monastic vows. Indeed, icons by this artist dating from 1688 to 1710 are signed by the latter name. Tzankarolas's signed icons are preserved mainly in monasteries at Corfu and Keffalonia, as well as in museums and private collections at Athens, London, Cairo, and Germany.[26] This oeuvre is now enriched by the present Hermitage icon.

The designation "hierodeacon" attached to the painter's name tempts us to narrow the dating of the Hermitage icon to around 1688–1700. In addition to that, intrinsic features of the icon, such as the employment of varnish colored lakes for the garments and certain decorative motifs, point to a dating of the panel to around 1700.

A further comparison between the Hermitage icon and the *Virgin and Child surrounded by Scenes of the Akathistos* (at the iconostasis of the Sision Monastery at Keffalonia, signed by Tzankarolas and bearing the date 1700) strengthens the above hypothesis.[27] The latter icon shows a similar technical approach in the rendition of the garments of the Child, and of Christ (in the scene of *The Harrowing of Hell*). Notably enough, colored varnish was also used as paint for the winged heads of the angels at the top corners of the Sision icon, the heads of the beasts and the shell-formed finial of the throne, as well as for parts of the garments of the angels in the Hermitage icon.

At the Sision Monastery, Stephanos Tzankarolas painted three more icons for the iconostasis of the katholikon: an *Enthroned Virgin and Child*, an *Enthroned Christ Pantokrator*, and *St. John the Forerunner – the Angel of the Desert*,[28] in which the particular technique of painting certain details in varnish can be attested, too. Though not bearing any date, it is most likely that these icons were painted around 1700, that is, they are coeval to the mentioned icon of the *Virgin and Child surrounded by Scenes of the Akathistos*. In addition to that, in three other icons by Tzankarolas at Corfu (and especially in an *Enthroned St John Chrysostom*) dating to the end of the seventeenth century, colored varnish was actively used in highlighting the details.[29]

The above point to the conclusion that, two intrinsic elements in the Hermitage icon, namely, the specific type of the painter's signature, and the systematic employment of certain techniques, allow us to date it to the very end of the seventeenth century.

---

[23] Isaiah (61,1); Luke (4,18).

[24] *The Akathistos Hymn*, 1st Stanza.

[25] Yu. Pyatnitsky, *The Enthroned Virgin Icon by Stephanos Tzankarolos from the Hermitage museum*, Reports of the State Hermitage Museum 61 (2004) 72–76 (in Russian).

[26] Piompinos, *Έλληνες αγιογράφοι μέχρι το 1821*, 385; P. Vokotopoulos, *Εικόνες της Κέρκυρας*, Athens 1984, 158; Chatzēdakēs, Drakopoulu, *Έλληνες Ζωγράφοι μετά την Άλωση*, 426–428.

[27] *Cephalonia. Ecclesiastical art I. Region Kranaia*, ed. G. N. Moschopoulos, Argostoli 1993, 33–41, pls. 8–33.

[28] *Ibid*., 41–42, pls. 34–36.

[29] Vokotopoulos, *Εικόνες της Κέρκυρας*, 159–161, pls. 59, 236.

The twenty-three known, autograph icons by Stephanos Tzankarolas (including the one presented here), and another five, which, albeit signed, are considered dubious, embrace a large variation of subjects and iconographic themes.[30] Nonetheless, within this oeuvre, the Hermitage icon stands alone with regard to its iconography, and therefore it expands the known repertoire of the artist.

To our knowledge, two icons of the *Enthroned Virgin* among the post-Byzantine corpus are quite similar to the Hermitage icon – iconographically, technically, and stylistically. Both were painted in Corfu and are linked to the local, celebrated, and miracle-working icon of the *Theotokos Lambovitissa*. More specifically, the first icon is a work by Konstantinos Tzanes dated to 1654, and is still in the Cathedral of the city,[31] whilst the second, painted by Emmanuel Tzanes and dated to 1684, is now at the Byzantine Museum, Athens (Fig. 8).[32]

A question as to whether this latter icon and its date-bearing emblem are coeval, was raised in one of the publications by the Byzantine Museum, and this lead to its broader ascription to the second half of the seventeenth century. Despite some differences in iconographic details (as, for instance, in the shape of the upper throne, the gestures of the archangels, the color of Christ's cushion, the presence of the Holy Spirit in the form of a dove, and the inclusion of the epithet *Lambovitissa* [in the latter]), both icons are connected typologically. They either copy one another, or both hark back to the same prototype.

There is no arguing that the icon painted by Emmanuel Tzanes, an artist of greater skills and a higher productivity than his brother Konstantinos, is the most significant of the two, for it bears a double indication regarding the Lambovitissa Monastery, namely, in the donor's inscription and in the epigraph. This icon's significant size points to its placement in the central part of the iconostasis, and to its central role of honor in the said monastery.

As to the icon painted by Konstantinos, albeit it does not bear this specific epithet in its epigraph, it is worth noting that the throne is decorated with two gold vases bearing burning torches, an iconographic motif that, most likely, alludes to the celebrated icon from the *Lambovitissa* Monastery.

This monastery was destroyed in 1799. Many of its icons were transferred and preserved in different Corfiotte monasteries and churches, as indicated by commemorating epigraphs on their reverse.[33] It should be mentioned here that within this corpus, an icon representing St Alexios the Man of God is signed by Stephanos Tzankarolas.[34] It is tempting, therefore, to hypothesize that Tzankarolas worked for the monastery of the Virgin *Lambovitissa* at Corfu, as well.

As we mentioned above, the two icons by Emmanuel and Konstantinos Tzanes, and the Hermitage icon under discussion, present many similarities. In particular, these are: the figural types of the Virgin and the Child, the type of throne (embellished with orbs on the armrests and capitals on the sidewalls), and the text in the scroll held by the Child. At the same time there are minor, secondary differences that show how freely and creatively the three artists approached the task at hand. Being the latest among them, the Hermitage icon combines elements from both Emmanuel and Konstantinos Tzanes's formal vocabulary. For example, the throne without finial, the shape of the foot, the red cushion, and the scroll-bearing angels hark back to the icon by Konstantinos Tzanes, whereas the arrangement of the folds in the Virgin's maphorion, especially of those around Her knees, and the

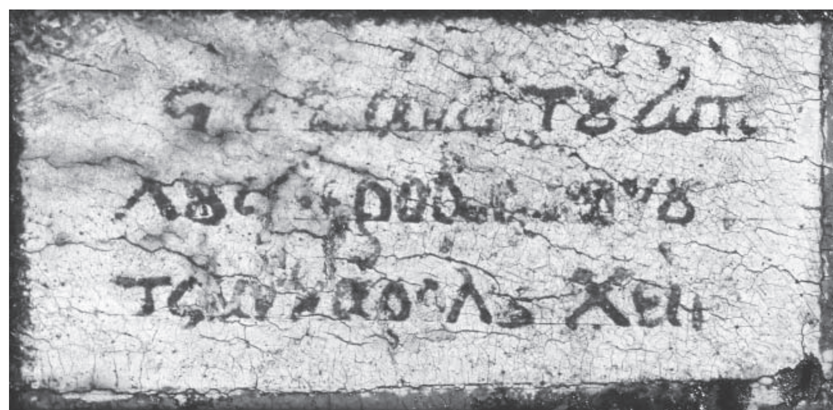


Fig. 7. The signature of Stephanos Tzankarolas (a detail of Fig. 6)

sharp, falling ends of Her dress, are close to the formulations of Emmanuel Tzanes, as is the golden, shell-shaped finial of the throne in the Hermitage icon. It is worth-noticing here that this finial lost the solid, architectural character it had in the icon by Emmanuel Tzanes and became a purely decorative element. All these features indicate that the icons by Stephanos and Konstantinos used the same prototype, which, most likely was the *Lambovitissa* icon by Emmanuel Tzanes. This conclusion is indirectly supported by the fact that Tzankarolas did some work for the Monastery of the *Lambovitissa***.**

Known copies of the miracle-working icon of the *Theotokos 'Lambovitissa'*, dated mainly to the end of the seventeenth – first quarter of the eighteenth century, are: an icon by Konstantin Kontarini in the St. Sava Monastery, former Yugoslavia (dated to 1703); an icon by Dimitri Foskali in the Church of St. Spyridon, Corfu (dated to 1707); icons dated to 1722 in St. Catherine's Monastery, Sinai; an icon dated 1726 in the Loverdos collection, Athens; and, undated icons at Lefkas and in the Musée d'art et d'histoire, Genève.[35] It is interesting to mention here that the type of throne in the Hermitage icon is rather precisely repeated in the one at the Geneva museum, especially in the lateral monsters's heads and in the shell-shaped finial. It should be noticed, however, that they are conceived as solid architectural elements rather, than decorative embellishments, for they are rendered in the same gray color as the rest of the throne.[36]

What is more, the mentioned icons present some typological similarities with eighteenth- and nineteenth-century etchings that represent the miracle-working icon of the "Virgin *Faneromeni*" of Corfu. In these, the Virgin and Her Child are shown in similar postures; Christ is holding in His arm a similar waving scroll bearing the same text, the angels are crowning the Virgin (in like manner to the icons by Emma-

[30] Chatzēdakēs, Drakopoulu, *op. cit.*, 426–428.

[31] The icon measures 142,5 × 87,5 × 3 cm. Cf. Vokotopoulos, *Εικόνες της Κέρκυρας*, 124–125, pls. 59, 236.

[32] The icon measures 154 × 108 cm. It bears the following donor's inscription: "The God's servant Neonila, Mother Superior of the Monastery of the Virgin Lampovitissa." It also bears an emblem representing a two-headed eagle with a shield and the date 1684. Cf. M. Acheimastou-Potamianou, *Icons of the Byzantine Museum of Athens*, Athens 1998, 238–239, No. 76.

[33] Vokotopoulos, *Εικόνες της Κέρκυρας*, 44, 45, 76, 77, 108, 120, 160.

[34] The icon measures 90 × 69,5 × 2 cm. Cf. *ibid*., 160, No. 128.

[35] Vokotopoulos, *Εικόνες της Κέρκυρας*, 125; Chatzēdakēs, Drakopoulu, *Έλληνες Ζωγράφοι μετά την Άλωση*, 446–447.

[36] M. Lazović, S. Frigerio-Zeniou, *Les icones du Musée d'art et d'histoire, Genève*, Genève 1985, no. 15.



Fig. 8. Icon "The Virgin Mary Lambovitissa" by Emmanuel Tzanes. Byzantine and Christian museum, Athens.

nuel and Konstantinos Tzanes), and the Virgin is sitting on a massive semicircular throne.[37] One interesting detail should be noted here about the engraved images: the small, half-size figures of the Prophet Isaiah and of Luke the Evangelist are depicted on the throne's seat, which is a visual allusion to the Biblical quote on the scroll held by the Christ Child.[38]

The icon from the Faneromeni Monastery at Corfu became popular in 1689. The sheer iconographic similarity of the *Lambovitissa* and the *Faneromeni* variants, as well as their unquestionable equivalence in theological meaning, point to a quite wide distribution of these honored images on Corfu during the seventeenth century.

Certain elements borrowed from the paintings of the Italian Renaissance and adapted by the masters of Cretan school (in a typical-to-them "Byzantine iconic style") are clearly visible in the roots of this iconographic type. It is interesting to see that in their borrowing of iconographic elements, the Cretan masters followed the fifteenth- and sixteenth-century established iconography and not the contemporary one, i.e., that of the late seventeenth century. Hence, the central part of the composition – the figures of the Virgin and Child – are taken from the iconographic type of the *Virgin Madre della Consolazione*, a type, most likely of a pure Italian origin, which became widely-spread all over the Mediterranean world. The semicircular marble throne decorated with orbs and capitals is reminiscent of Renaissance and early-Baroque Italian thrones. The portrait-like vividness of the flying angels, with a somewhat flamboyant flavor, is comparable to the angels and *putti* recurrent in Italian works during the sixteenth-, and particularly in the first half of the seventeenth century.

However, such partial and secondary elements as the separation of the monochromatic plane of the throne with colored capitals and a frieze, the grotesque and purely decorative heads of the crowning beasts, the schematized, shell-like top of the throne, the tendency towards superfluous gilding, and the intricate, elaborate details, together with their accentuated and non-solid decorativeness, attest to the fact that the artists of the Cretan school "kept in pace" with their times (those of the waning Italian Baroque and the arising Rococo), at least in what regards certain, lesser elements within their composition.

[37] Cf. D. Papastratou, *Χάρτινες εικόνες. Ορθόδοξα θρησκευτικά χαρακτικά, 1665–1899*, Athens 1986, 165–168, Nos. 162–166.

[38] Let us remind here that the scroll bears the text from Luke, 4.18 ("The Spirit of the Lord is upon me, because he hath anointed me to preach the gospel to the poor; he hath sent me to heal the brokenhearted, to preach deliverance to the captives, and recovering of sight to the blind, to set at liberty them that are bruised") that almost exactly corresponds with Isaiah, 61.1.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ – REFERENCE LIST

Acheimastou-Potamianou M., *Icons of the Byzantine museum of Athens*, Athens 1998.

Cephalonia. Ecclesiastical art I. Region Kranaia, ed. G. N. Moschopoulos, Argostoli 1993.

Chatzēdakēs M., Drakopoulu E., *Έλληνες Ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450–1830)* II, Athens 1997 [Chatzēdakēs M., Drakopoulu E., *Hellēnēs Zōgraphoi meta tēn Alōsē (1450–1830)* II, Athens 1997].

Dmitrievskiĭ A. A., *Puteshestvie po Vostoku i ego nauchnye rezulʹtaty. Otchet o zagranichnoĭ komandirovke v 1887/88 godu, s prilozhenii͡ami*, Kiev 1890.

Drandaki A., *The origins of El Greco. Icon painting in Venetian Crete*, New York 2009.

Drevnosti monastyreĭ Afona X-XVII vekov v Rossii. Iz muzeev, bibliotek, arkhivov Moskvy i Podmoskov'ia. Katalog vystavki, 17 mai͡a-4 ii͡uli͡a 2004 goda, red. B. L. Fonkich, G. V. Popov, L. M. Evseeva, Moscow 2004.

Εικόνες Κρητικής Τέχνης. Από τον Χάνδακα ως τη Μόσχα και την Αγία Πετρούπολη (exhibition catalogue), Herakleion 1993 [*Eikones Krētikēs Technēs. Apo ton Chandaka ōs tē Moscha kai tēn Hagia Petroupoli* (exhibition catalogue), Herakleion 1993].

Folda J., *Crusader art in the Holy Land. From the Third crusade to the fall of Acre, 1187–1291*, Cambridge 2005.

Icons and artefacts from the Orthodox World. Christie's London, Sale 7522, 11 June 2007, London 2007.

Ikonen 13. bis 19. Jahrhundert. Haus der Kunst München, 11 Oktober 1969 bis 4. Januar 1970, Munchen 1969.

Iz kollekt͡sii akademika N. P. Likhacheva. Katalog vistavki, Saint Petersburg 1993.

Lazović M., Frigerio-Zeniou S., *Les icones du Musée d'art et d'histoire, Genève*, Genève 1985.

Papastratou D., *Χάρτινες εικόνες. Ορθόδοξα θρησκευτικά χαρακτικά, 1665–1899*, Athens 1986 (Papastratou D., *Chartines eikones. Orthodoxa thrēskeutika charaktika, 1665–1899*, Athens 1986).

Piompinos Ph., *Έλληνες αγιογράφοι μέχρι το 1821*, Athens 1984 (Piompinos Ph., *Hellēnes hagiographoi mechri to 1821*, Athens 1984).

Postvizantiĭskai͡a zhivopis'. Ikoni XV–XVIII vekov iz sobraniĭ Moskvi, Sergieva Posada, Tveri i Ri͡azani. Katalog vistavki, Athens 1995.

Pyatnit͡sky I͡u., *Ret͡senzii͡a na: Postvizantiĭskai͡a zhivopis'. Ikoni XV–XVIII vekov iz sobraniĭ Moskvi, Sergieva Posada, Tveri i Ri͡azani. Katalog vistavki*, Ahens 1995, in: *MOCXOBIA. Problemi vizantiĭskoĭ i novogrecheskoĭ filologii. Sbornik nauchnykh stateĭ k 60-letii͡u B. L. Fonkicha* 1 (1998), Moscow 2001, 554.
Pyatnitsky Yu., *The 'Deesis: as the Gate of Salvation' icon by Ioannis Lampardos, Cretan artist of the 17th century*, in: *The Hermitage readings in memory of V. Levinson-Lessing. Summarized reports 2002*, Saint Petersburg 2002, 72–75 (in Russian).
Pyatnitsky Yu., *The enthroned Virgin icon by Stephanos Tzankarolos from the Hermitage museum*, Reports of the State Hermitage Museum 61 (2004) 72–76 (in Russian).
Pyatnitsky Yu., *Two Byzantine miniature-mosaics from the Alexander Basilevsky collection*, in: *The Byzantine idea. Byzantine under Komnenian and Palaiologan rulers. Collected papers*, St. Petersburg 2006, 124–125, fig. 15
Russian icons. The property of a family trust, London, Christie's London, 13 December 1995, London 1995.
Uchenie dvenadt͡sati apostolov, in: *Pisanii͡a muzhei apostol'skikh*, Moscow 2008, 41–50.
Vokotopoulos P. L., *Βυζαντινές εικόνες*, Athens 1995 (Vokotopoulos P. L., *Vyzantines eikones*, Athens 1995).
Vokotopoulos P., *Εικόνες της Κέρκυρας*, Athens 1984 (Vokotopoulos P., *Eikones tēs Kerkyras*, Athens 1984).
Vokotopoulos P., *Three thirteenth-century Icons at Moutoullas*, in: *Medieval Cyprus. Studies in art, architecture, and history in memory of Doula Mouriki*, ed. N. Ševčenko, Ch. Moss, Princeton 1999, 167–171.
Walter Ch., *St. George 'Kephalophoros'*, in: *Ευφρόσυνον, Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, 2, Athens 1992, 694–703 (Walter Ch., *St. George 'Kephalophoros'*, in: *Euphrosynon, Aphierōma ston Manolē Chatzēdakē* 2, Athens 1992, 694–703).
Walter Ch., *The warrior saints in Byzantine art and tradition*, Aldershot 2003.

Две потписане иконе критске школе XVII века из Ермитажа

Јуриј Пјатњицки

Аутор се бави двема критским иконама из некадашње колекције Николаја Лихачова, које се данас чувају у Ермитажу. Иконографија, одлике стила и техника израде икона оправдавају њихово датовање у XVII век. Оно је потврђено и потписима уметника. Прву икону потписао је Јован Лампардос из сликарске породице која је потицала из Ретимнона. На њој је јединствена иконографска тема – *Деизис – врата спасења*. Литерарни извор теме јесте текст *Јеванђеља по Матеју* (7, 13–14): „Уђите на уска врата; јер су широка врата и широк пут што воде у пропаст, и много их има који њиме иду. Јер су уска врата и тесан пут што воде у живот, и мало их је који га налазе." Икона из Ермитажа веома је занимљив рад критске иконописне школе. Она потврђује податке о мајсторима те школе и методама њиховог рада познате из писаних извора. На пример, зна се да су млади Крићани одлазили на универзитете у Италији, где су добијали свеобухватно образовање; они који су имали талента за уметност настављали су школовање у радионицама водећих сликара Рима, Болоње и посебно Венеције. После студија младићи су се враћали у отаџбину и веома су често одлазили у манастире, где су настављали да граде каријеру у црквеним круговима. Икона из Ермитажа коју је насликао мајстор Јован Лампардос сведочи управо о таквом једном критском интелектуалцу, изузетно образованом и искусном сликару. Иако је радио као професионални сликар, пре га треба сматрати мајстором монашког покрета критске школе.

Натпис на икони Богородице Ламбовитисе, другом разматраном делу из Ермитажа, говори о томе да ју је насликао јерођакон Стефан Цангаролос. Он је познат по делима која је израдио на острву Крфу, где је живео у манастиру Свете Тројице. Икони Богородице Ламбовитисе по иконографији је сасвим слично неколико добро познатих икона које су дела Емануила и Константина Цанеса из друге половине XVII века. Икона коју је Емануило израдио за манастир Иконе Богородице Ламбовитисе на Крфу несумњиво је послужила као прототип каснијим копијама, укључујући и ону коју је израдио Цангаролос. Иконографски тип Богородице Ламбовитисе веома је сличан Богородици Фанеромени, чија је чудотворна икона поштована на острву Крфу, па је вероватно да су та два типа заправо била истоветна.

Мање познате и непознате иконе из ризнице манастира Прасквице: дела сликарâ Радула, Димитрија и Максима Тујковића*

Милош Живковић**

Византолошки институт САНУ

UDC 75.051.046.3(497.16 Praskvica)»16/17»
75.071.1
DOI 10.2298/ZOG1236199Z
оригиналан научни рад

Рад је посвећен питању атрибуција неколико икона из ризнице манастира Прасквице у Паштровићима. Најстарија је икона Деизисног чина сликара Радула из 1680. године, настала за иконостас манастирске цркве Свете Тројице. Остварења рисанског сликара Димитрија, Радуловог ученика — Деизисни чин, икона Деизиса и икона светог Димитрија и непознате свете жене — потичу из 1693. године и била су намењена старијој манастирској цркви, посвећеној светом Николи. Исти мајстор аутор је и икона Богородице са Христом и Царског Деизиса, које се данас налазе у Прасквици, а рађене су за иконостас цркве Светог Николе у Подострогу. У манастиру Прасквици чувају се и Гостољубље Аврамово и Распеће (у фрагментима), иконе Максима Тујковића из 1714. године, које су се првобитно налазиле на иконостасу цркве Светог Николе.

Кључне речи: сликар Радул, сликар Димитрије, Максим Тујковић, икона, српска уметност XVII и XVIII века, Деизисни чин, Деизис

This paper deals with the attribution of several icons from the treasury of the Praskvica monastery in Paštrovići. The earliest is the icon of Great Deesis, painted in 1680 by the painter Radul, for the iconostasis of the monastery Church of the Holy Trinity. The works by his apprentice, Dimitrije of Risan – the Great Deesis, the Deesis icon, and the icon of St. Demetrius with an unknown holy woman – were painted in 1693 and intended for the earlier monastery church dedicated to St. Nicholas. The same painter was the author of the icon of the Mother of God with Christ and the Royal Deesis, in Praskvica today, which were painted for the iconostasis of the Church of St. Nicholas in Podostrog. The monastery of Praskvica also houses the icons painted by Maksim Tujkovic in 1714, the Hospitality of Abraham and the Crucifixion, preserved in fragments, which were initially positioned on the iconostasis in the Church of St. Nicholas.

Key words: Painter Radul, painter Dimitrije from Rusan, Maksim Tujković, icon, Serbian art of the eighteenth century, Great Deesis, Deesis

„Ko god je imao prilike da posjeti pravoslavne crkve i crkvice u ovom srezu, mogao je u svakoj pojedinoj od ovih crkava zapaziti po nekoliko — negdje više, a negdje manje — starih ikona, koje leže zabačene, ili na horu, ili u mračnim i vlažnim nišama crkve, ili u zvoniku, ili u crkvenim kućama u raznim memljivim i mračnim spremama (ćelijama) gdje trunu i propadaju. Isto tako se nalazi veliki broj drugih interesantnih ostataka sa starih ikonostasa, razasutih po svim zabitnim kutovima crkve kao npr. dveri sa ikonostasa, ćemera, krstova itd. koji mnogo puta predstavljaju u umjetničkom pogledu prava remek-djela, a važni su i radi zapisa, koje često na njima susrećemo, iz kojih se dobijaju mnogi dragocjeni podaci za istoriju dotičnog mjesta i crkve.“[1]

Овај подужи цитат преузет је из чланка који је написан пре готово осамдесет година. Његов аутор Петар Д. Шеровић, тадашњи председник Народног универзитета Боке Которске и вредан истраживач старих приморских споменика, у том кратком тексту убедљиво је образлагао потребу за оснивањем црквеног музеја у манастиру Савини. Племенита брига и емотивна интонација што их показују наведени редови, те прецизна „микротопографија“ и амбијентално евокативни описи стања бококоторских старина о којима је реч, без сумње су засновани на истраживачким искуствима самог аутора.[2] На сву срећу, данашње стање није тако неповољно. У међувремену су теренска истраживања омогућила да из запуштених, спонтано и хаотично уобличених црногорско-приморских „фондова“, какве Шеровић описује, израсте неколико адекватно уређених манастирских и црквених ризница. Њихови експонати доста су добро проучени, посебно са становишта атрибуција појединих дела и њиховог хронолошког разврставања. Ипак, и данашњи довољно радознао истраживач може се затећи у ситуацији која се у извесним аспектима подудара са општим утиском што провејава из цитираног дела Шеровићевог текста. Таква су била недавна истраживања у манастиру Прасквици. Проучавање из литературе познатих иконописних дела из манастирске ризнице, праћено и сасвим неочекиваним, случајним проналасцима икона у „кутовима“ просторија у које је ризница смештена, показало је да је и данас могуће сусрести се с целим фундусом непубликованих, слабо познатих или готово

* Рад садржи део резултата истраживања спроведеног у оквиру пројекта *Традиција, иновација и идентитет у византијском свету* Византолошког института САНУ (бр. 177032), који подржава Министарство просвете и науке Републике Србије.

** milos.zivkovic@vi.sanu.ac.rs

[1] P. D. Š(erović), *Potreba crkvenog muzeja u Boki*, Гласник Народног универзитета Боке Которске 2/1–3 (Котор 1935) 13.

[2] О научном раду Петра Д. Шеровића v. *Енциклопедија српске историографије*, ed. С. Ћирковић, Р. Михаљчић, Београд 1997, 723 (Д. Синдик).



Сл. 1. Сликар Радул, фрагменти иконе с Деизисним чином, 1680. Манастир Прасквица
Fig. 1. Painter Radul, icon of the Great Deesis, fragment, 1680. Praskvica monastery

незапажених дела која заслужују пажљивије проучавање.[3] Наведени редови с почетка текста били су посвећени стању споменика у Боки Которској, али не можемо а да не претпоставимо да је њихов аутор, макар и нехотице, пренео читаоцима и део својих утисака из манастира Прасквице, чији је један од првих истраживача био. Управо стога сматрали смо примереним да тих неколико реченица уведу читаоца у овај рад, тим пре што је посао на проучавању одабраних експоната прасквичке ризнице којег смо се прихватили једним делом заснован управо на објављеним сведочанствима Петра Д. Шеровића.

ДЕИЗИСНИ ЧИН, НЕПОЗНАТО ДЕЛО СЛИКАРА РАДУЛА

Фреске у цркви Свете Тројице манастира Прасквице из 1680. године представљају последње познато дело најбољег, најтраженијег и најплоднијег српског сликара седме и осме деценије XVII века — Радула. Иако настале на самом заласку сликареве стваралачке активности, те зидне слике у стилском погледу нимало не заостају за претходним његовим фреско-ансамблима.[4] Ипак, на понеким фигурама препознаје се рукопис неког његовог мајстора помоћника. Био је то сликар Димитрије, Радулов ученик и утемељитељ бококоторске сликарске радионице, која ће у развоју локалног иконописа имати најзначајнију улогу све до првих деценија XIX века.[5]

Иако су се чинила заокруженим, наша знања о Радуловом раду у Прасквици ипак се могу обогатити новом, веома важном појединошћу. Изгледа да тај зограф у поменутом паштровском манастиру није боравио само да би осликао зидове цркве Свете Тројице. По свему судећи, он је, као и у неким ранијим својим уметничким подузећима, упоредо с фрескама сликао и иконе за иконостас те цркве. О томе данас недвосмислено сведочи једино остатак Деизисног чина из манастирске ризнице.[6]



Сл. 2. Свети Марко, детаљ слике 1.
Fig.2. St. Mark, detail of Fig. 1.

[3] Аутор овог текста истраживао је ризницу манастира Прасквице почетком септембра 2012. године, у склопу стручне праксе коју су на подручју Паштровића, Боке Которске и Херцеговине спровели проф. др Миодраг Марковић и проф. др Драган Војводић, наставници Филозофског факултета у Београду, са студентима основних, мастер и докторских студија.

[4] То су фреске у црквама Светог крста у Острогу (1666/1667), Светог Николе у Дреновштици код Никшића (око 1667), Светог Јована Претече у Црколезу (1673) и Светог Николе у Пећкој патријаршији (1673/1674). О њима v. монографску студију З. Ракића *Радул — српски сликар XVII века*, Нови Сад 1998, 135–150 (с библиографијом).

[5] За преглед иконографског програма и запажања о стилским особеностима фресака цркве Свете Тројице, са освртима на улогу сликара Димитрија, cf. С. Раичевић, *Сликарство Црне Горе у новом вијеку*, Подгорица 1996, 119–120; Р. Петровић, *Прилог проучавању сликарских остварења Радула и Димитрија у цркви Св. Тројице у Прасквици*, Гласник Одјељења умјетности ЦАНУ 16 (1997) 215–245; Ракић, *Радул*, 150–152 et passim; А. Чиликов, *Паштровске цркве и манастири. Зидно сликарство*, Подгорица 2010, 131–138, 208–210; Т. Пејовић, А. Чиликов, *Православни манастири у Црној Гори*, Подгорица 2011, 103–105.

[6] Та икона данас стоји окачена високо на зиду просторије у коју је смештена манастирска библиотека. Није нам познато где се она раније налазила, па можемо само нагађати због чега није запажена приликом ранијих теренских истраживања у манастиру Прасквици. Нема сумње да је тај Деизисни чин био намењен цркви Свете Тројице, а не главном храму, посвећеном светом Николи. Наиме, за ту цркву Деизисни чин радио је сликар Димитрије, Радулов ученик. О том остварењу биће речи у одговарајућем делу даљег текста.



Сл. 3. Сликар Радул, свети Кирил Александријски, 1680. Манастир Прасквица, црква Свете Тројице
Fig. 3. Painter Radul, St. Cyril of Alexandria, 1680. Praskvica monastery, Church of Holy Trinity



Сл. 4. Свети Тома, детаљ слике 1.
Fig. 4. St. Thomas, detail of Fig. 1.

Од тог Деизисног чина сачуван је само већи део леве стране некадашње целине, са пет допојасних фигура (сл. 1). Легенда поред првог лика с десне стране није сачувана, али је на основу физиономије и атрибута јасно да је реч о представи јеванђелисте Матеја. Он има нешто дужу, благо зашиљену браду, одевен је у црвен хитон и зелен химатион, обема рукама придржава јеванђеље, а окренут је према уништеном средишњем делу Деизисног чина, где су се свакако налазиле фронтална фигура Христа и, с њених страна, фигуре Богородице и светог Јована у молитвеном наклону. До апостола Матеја представљен је још један јеванђелиста. Свети Марко /м(а)р(ко)/ гледа право у посматрача, а носи црвен хитон и плав химатион. Сасвим слично као и претходно поменути, тај аутор јеванђеља своје дело придржава обема рукама, с тим што је сликар, не желећи да формална структура Деизисног чина буде једнолична, код светог Марка променио положај руку. Ненаметљива ликовна ритмичност обележава и преостале три допојасне фигуре апостола. Апостол Симон /сѵ⟨мо⟩н/, у плавом хитону и црвеном химатиону, окренут је на исту страну као и апостол Матеј, у подигнутој левој руци држи беo свитак, док је десну спустио нешто ниже. Став апостола Јакова /⟨на⟩к⟨ов⟩/, суседне, идентично одевене фигуре, готово је истоветан, с тим што он држи свитак у десној руци. Коначно, голобради апостол Тома /ѳ⟨о⟩ма/ од фигуре апостола Симона разликује се само по томе што је његова лева рука, у којој држи свитак, покривена црвеним химатионом. Горњи регистар фона Деизисног чина тамноокер је боје, а доњи зелене. Укупно колористичко богатство иконе, данас, нажалост, уочљиво само пажљивијим посматрањем, употпуњују заталасана троугаона поља испуњена са по три траке у различитим нијансама плаве, смештена између нимбова јеванђелиста. Деизисни чин из Прасквице претрпео је током векова озбиљна оштећења. Целом дужином иконе пружа се дугачка пукотина, још једна краћа је испод ње, док су представе апостола озбиљно пострадале. Читаве партије бојеног слоја с њихових ликова отпале су. Осим тога, и колорит Деизисног чина на многим је местима делимично или у потпуности изгубио првобитна својства.

Већ на први поглед намеће се утисак да Деизисни чин у великој мери одговара стилским схватањима сликара Радула.[7] На првом месту истиче се поуздан и прецизан цртеж, то јест рафинирана линеарна стилизација, анатомски готово беспрекорна, тек на драперијама можда исувише схематична. И звонак колорит, заснован на контрастима јарких боја — једна од најупадљивијих особености Радуловог сликарског рукописа — запажа се на Великом Деизису из Прасквице у виду комбинације црвене и плаве или црвене и зелене на апостолским хитонима и химатионима. Будући да је већина ликова Деизисног чина веома оштећена, само представе двојице апостола могу да послуже за подробнију стилску анализу. Разматрањем њихових ликовних особености стиче се довољно убедљиво сведочанство о Радуловом ауторству. Таква је представа светог Марка (сл. 2). Цртеж лика тог

[7] За исцрпну анализу Радуловог сликарског рукописа cf. Ракић, *Радул*, 95–121.



Сл. 5. Сликар Радул, Богородица, 1680. Манастир Прасквица, црква Свете Тројице
Fig. 5. Painter Radul, the Virgin, 1680. Praskvica monastery, Church of Holy Trinity

апостола веома је префињен, заснован на вешто уобличеној мрежи извијених облика, изведеној јасно уочљивим контурама, али у односу на целину ипак дискретно истакнутим. Грубља обрада појединих партија, у виду наглашених сенки и чисто графицистички решених обрва, капака, подочњака и бора на челу, не нарушава хармонију целине, већ апостолски лик добија на извесној сентименталној експресивности и психолошкој уверљивости. Моделација је тонски изведена, с постепеним прелазима плавозеленог инкарната, расветљеног белим потезима, у затамњене делове јагодица и слепоочница. Коса и брада светитеља пажљиво су моделоване уравнотеженом комбинацијом линије и боје, па делују веома волуминозно. Заправо, описани лик светог Марка највише подсећа на неке представе с Радулових фресака у Светој Тројици. Поређење лика поменутог апостола с ликом светог Кирила Александријског из Литургијске службе у олтару мање прасквичке цркве (сл. 3) можда најбоље показује у којој је мери та стилска веза изражена. Упоређивање с Радуловим прасквичким фрескама даје веома речите резултате и када је реч о лику голобрадог апостола Томе на Деизисном чину (сл. 4). Пажљива и веома вешта линеарно-колористичка обрада његовог лика, чији је резултат извесна смирена емоционалност, веома је сродна обради Богородичиног лика из мање прасквичке цркве (сл. 5). Све те изразите сличности с фрескама цркве Свете Тројице увелико релативизују неке разлике које постоје између прасквичког Деизисног чина и другог Радуловог остварења исте врсте — Деизисног чина који се данас налази у манастиру Црној ријеци и који је настао око 1675. године.[8] Извесна неусаглашеност апостолских физиономија на два остварења, дакле, ипак није разлог за њихово приписивање различитим мајсторима. Оправданији је, чини се, закључак да су разлике у пропорцијама и донекле у стилизацији биле условљене димензијама плоча на којима су дела изведена — зато су Радулови ликови у Прасквици знатно „издуженији“ од оних у Црној ријеци.

ИКОНЕ ДИМИТРИЈА ДАСКАЛА

Већ више од пола века познато је да се у манастиру Прасквици чувају и иконе рисанског сликара Димитрија, Радуловог ученика. Плодна и прилично дуготрајна (1680–1718) стваралачка активност тог мајстора већим је делом везана за јужно јадранско приморје и његово залеђе,[9] с тек понеким „излетом“ у континентална црквена средишта, попут манастира Мораче,[10] Пиве,[11] Дубочице код Пљеваља[12] или Пећке патријаршије.[13] Као што је поменуто, Димитријева каријера отпочела је управо у Прасквици 1680. године, када је он помагао сликару Радулу у осликавању цркве Свете Тројице. Димитријев сликарски рукопис препознаје се на појединим фигурама, углавном у најнижој зони храма.[14] Осим тих фресака, извесно је да је рисански мајстор у Прасквици оставио за собом и неколико икона. Павле Мијовић, први аутор који је опусу овог сликара посветио значајнију пажњу, Димитрију је приписао Деизисни чин који се дуго налазио у цркви Свете Тројице, а који је недавно смештен у манастирску ризницу (сл. 6).[15] Оправдано је претпостављено да је Деизисни чин био намењен иконостасу првобитне прасквичке цркве Светог Николе из времена Балше III (1413), која је срушена 1812. у француској одмазди због побуне Паштровића.[16] У прилог наведе-

[8] За Деизисни чин из Црне ријеке cf. Р. Станић, *Иконостас манастира Црне реке*, ЗЛУМС 19 (1978) 235–260; З. Ракић, *Деизисни чин на иконостасу црноречког манастира*, in: *Манастир Црна Ријека и Свети Петар Коришки*, Приштина–Београд 1998, 133–142; idem, *Радул*, 162–163, кат. бр. II/11, црт. 9–20, сл. 56–59.

[9] О овом сликару v., на пример: П. Мијовић, *Бококоторска сликарска школа XVII–XIX вијека. I. Зограф даскал Димитрије*, Титоград 1960; Р. Вујичић, *Иконописна дјела Димитрија даскала у Рисну*, Бока 12 (1980) 213–220; Раичевић, *Сликарство Црне Горе у новом вијеку*, 135–136; З. Ракић, *Бококоторски сликар Димитрије и манастир Морача*, in: *Манастир Морача*, ed. Б. Тодић, Д. Поповић, Београд 2006, 213–238; С. Петковић, *Црква Светог Николе у Пелинову — Грбаљ*, Грбаљ 2009 (= idem, *Црква Светог Николе у Пелинову из почетка XVIII века*, in: *Грбаљ кроз вјекове*, ed. М. Пантић, В. Вучинић, Грбаљ 2005, 495–516).

[10] Ракић, *Бококоторски сликар Димитрије и манастир Морача.*

[11] Р. Вујичић, *Иконописна дјела бококоторских мајстора у манастиру Пиви*, in: *Четиристо година манастира Пиве*, ed. J. Р. Бојовић, Титоград 1991, 109–112; Раичевић, *Сликарство Црне Горе*, сл. 94.

[12] За ту малу цркву Димитрије је 1682–1690. године насликао Деизисни чин и икону Недреманог ока, постављену изнад царских двери. Cf. М. Живковић, *Иконе бококоторског сликара Димитрија у манастиру Дубочици код Пљеваља*, Саопштења 44 (2012) 163–188.

[13] *Ibid.*, где се сликару Димитрију приписује и икона арханђела Гаврила из ризнице Пећке патријаршије, настала 1715. године.

[14] О томе cf. радове наведене у n. 5.

[15] Мијовић, *Бококоторска сликарска школа*, 78–79. Cf. idem, *Фреске у певници Балше III у Прасквици*, Старинар 9–10 (1959) 345. Недавно је део Деизисног чина и репродукован: Пејовић, Чиликов, *Православни манастири у Црној Гори*, сл. на стр. 105. О томе да се он налазио у цркви Свете Тројице сведочи и фотографија иконостаса коју је објавио П. В. Ковачевић, *Паштровићи. Културно-историјски преглед*, Београд 1976², сл. на стр. 97.

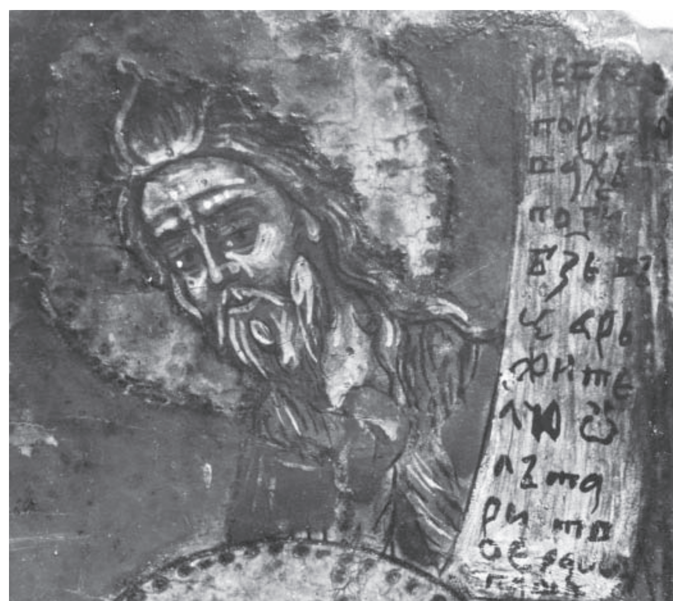
[16] О остацима цркве Светог Николе из времена Балше III, северној певници и делу северног зида, као и о фрескама које највероватније потичу из XVII века: П. Д. Шеровић, *Манастир Прасквица*, Котор 1935, 5; Мијовић, *Фреске у певници Балше III у Прасквици*, 345–353; *Историја Црне Горе* II/2, Титоград 1970, 430–433 (В. J. Ђу-



Сл. 6. Сликар Димитрије, Деизисни чин, детаљ, 1693. Манастир Прасквица
Fig. 6. Painter Dimitrije, Great Deesis, detail, 1693. Praskvica monastery



Сл. 7. Сликар Димитрије, икона Деизиса, 1693. Манастир Прасквица
Fig. 7. Painter Dimitrije, Deesis icon, 1693. Praskvica monastery



Сл. 8. Пророк Илија, детаљ слике 7.
Fig. 8. Prophet Eliah, detail of Fig. 7.

ној претпоставци о изворној намени Димитријевог Деизисног чина сведочила би чињеница да је његова ширина с првобитних око 3,10 m сведена на садашњих 2,70 m. На тај начин уништене су фигуре апостола на оба краја иконе, а разложно је претпоставити да је то учињено како би се Чин прилагодио ширини цркве Свете Тројице.[17] Додатну потврду у вези с првобитним местом Деизисног чина може представљати — под условом да је исправна — и наша претпоставка да је на иконостасу цркве Свете Тројице, где је накнадно постављен Димитријев Деизисни чин, првобитно стајао Деизисни чин сликара Радула.

Мишљење, дакле, да је рисански зограф Димитрије сликао Деизисни чин за иконостас првобитне цркве Светог Николе у Прасквици сасвим је утемељено.[18] То се, међутим, не може рећи и за понуђено датовање тог другог прасквичког „Великог Деизиса". Као што на њему нема ауторског потписа, тако није исписана ни година настанка. Стога је он датован на основу чињенице да је једно надверје с представом Гостољубља Аврамовог, које се такође дуго налазило на иконостасу цркве Свете Тројице, настало 1714. године, о чему јасно сведочи одговарајући натпис. Будући да је сматрао да је и та икона дело Димитрија даскала, Павле Мијовић је и Деизисни чин датовао у 1714. годину, а тим радовима придружио је и крст са иконостаса горње прасквичке

рић); Раичевић, *Сликарство Црне Горе у новом вијеку*, 23–24; В. Ј. Ђурић, Г. Бабић-Ђорђевић, *Српска уметност у средњем веку* II, Београд 1997, 123–124; Чиликов, *Паштровске цркве и манастири*, 31, 69–74, 166–167; Пејовић, Чиликов, *Православни манастири у Црној Гори*, 99–102–103. За Балшину оснивачку повељу, то јест њен непотпун италијански превод из 1438/1439. и српски препис из 1728. године, v. најновија издања, преводе и коментар: М. Антоновић, *Оснивачка повеља Балше III Балшића манастиру Светог Николе на Прасквици*, Стари српски архив 5 (2006) 207–227. На месту те цркве 1847. сграђен је монументалан храм, чији је иконостас израдио крфски мајстор Никола Аспиоти 1863. године. Cf. М. Црногорчевић, *Манастири паштровски у Боци Которској*, Старинар 12 (1895) 69, 74; Б. Стрика, *Далматински манастири*, Загреб 1930, 264–266; Шеровић, *Манастир Прасквица*, 11; Мијовић, *Фреске у певници Балше III у Прасквици*, 345; idem, *Бококоторска сликарска школа*, 78; Пејовић, Чиликов, *Православни манастири у Црној Гори*, 103, сл. на стр. 98; Z. Gagović, *Crnogorski ikonostasi i njihovi tvorci*, Cetinje 2007, 95–98.

[17] Мијовић, *Бококоторска сликарска школа*, 78–79.

[18] Приликом боравка у Прасквици тај Деизисни чин, фиксиран високо на зидовима просторија ризнице, нисмо могли да проучимо изблиза, па овом приликом изостају његов детаљнији опис и анализа. На основу сопствених и објављених фотографија не бисмо се упуштали у преиспитивање понуђене атрибуције.



Сл. 9. Сликар Димитрије, пророк Илија, 1718.
Црква Светог Николе у Пелинову
Fig. 9. Painter Dimitrije, prophet Eliah, 1718.
Church of St. Nicholas in Pelinovo



Сл. 11. Сликар Димитрије, икона Богородице са Христом са иконостаса цркве Светог Николе у Подострогу, Манастир Прасквица
Fig. 11. Painter Dimitrije, icon of the Virgin and Christ from the iconostasis of the Church of St. Nicholas in Podostrog, Praskvica monastery



Сл. 10. Сликар Димитрије, икона светог Димитрија и непознате свете жене, 1693. Манастир Прасквица
Fig. 10. Painter Dimitrije, icon of St. Demetrios and a holy woman, 1693. Praskvica monastery

цркве.[19] Међутим, ни икона Гостољубља Аврамовог, а ни поменуто Распеће — дела која ће бити предмет пажње у одговарајућем делу даљег текста — сасвим сигурно нису остварења зографа Димитрија. Стога се ни везивање Деизисног чина за наведену годину не може сматрати оправданим, иако такво датовање не би било у нескладу с хронолошким оквирима унутар којих је стварао оснивач бококоторске уметничке радионице.

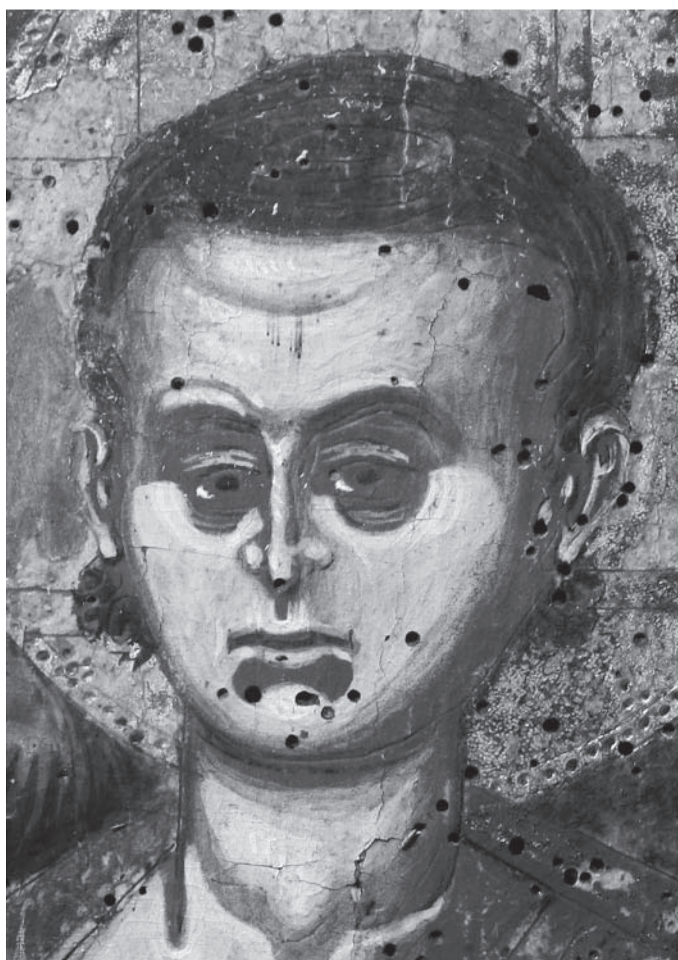
С друге стране, чини се готово извесним да је Димитријев Деизисни чин настао десетак година раније. На такво датовање посредно али веома поуздано упућује једно недовољно запажено иконописно остварење. Наиме, већ је оправдано указано на могућност да је за иконостас прасквичке цркве Светог Николе Димитрије израдио и царске двери, чије се једно крило дуго налазило у цркви Светог Стефана на истоименом острву.[20] Те двери су, нажалост, изгубљене, а о њиховом изгледу једино сведочанство представља фотографија коју је начинио Ђурђе Бошковић и која је објављена у прегледу дубореза у источним областима Југославије Мирјане Ћоровић-Љубинковић.[21] На основу морфологије дубореза и уочљивих стилских одлика Богородичине фигуре из композиције Благовести приписивање царских двери Димитрију даскалу чини се сасвим оправданим, будући да оне веома подсећају на његове царске двери из манастира Савине (1703).[22] Царске двери са Светог Стефана, осим о Дими-

[19] Мијовић, *Бококоторска сликарска школа*, 78–79. Потоњи аутори, следећи закључке Павла Мијовића, наводе да је Димитрије у Прасквици сликао иконе 1714. године. Cf. Раичевић, *Сликарство Црне Горе у новом вијеку*,135; Ракић, *Бококоторски сликар Димитрије и манастир Морача*, 214; Петковић, *Црква Светог Николе у Пелинову*, 11.

[20] R. Vujičić, *O duboreznoj djelatnosti bokokotorskih ikonopisaca*, Бока 19 (1987) 147; idem, *Преглед старог сликарства на подручју Будве и Паштровића*, Гласник Одјељења умјетности ЦАНУ 14 (1995) 115.

[21] М. Ћоровић-Љубинковић, *Средњовековни дуборез у источним областима Југославије*, Београд 1965, 112, таб. LXIII/Б.

[22] За те двери cf. Мијовић, *Бококоторска сликарска школа*, 76–77, таб. VIII/2; Д. Медаковић, *Манастир Савина*, Београд 1978, 61, сл. 66; Vujičić, *O duboreznoj djelatnosti bokokotorskih ikonopisaca*, 146–147, сл. 2, 3; за репродукцију у боји cf. L. Seferović, *Umjetničko blago Her-*



Сл. 12. Христос, детаљ слике 11.
Fig. 12. Christ, detail of Fig. 11.

тријевом ауторству, представљају јасно сведочанство и о времену његовог иконописачког рада у Прасквици. Наиме, на дверима се налазио натпис на основу којег је Димитријев боравак у паштровској задужбини Балше III могуће до краја хронолошки одредити. Приложнички натпис са царских двери које је пронашао „у једном куту напуштене старинске црквице св. Стефана на Св. Стефану“ објавио је Петар Д. Шеровић 1937. године. У њему се помиње „господин Максим, игуман од Светог Николаја, манастира Прасквице“, који је „писао“ двери. На сву срећу, у натпису се наводи и година њиховог настанка — 1693.[23]

Дакле, према свему наведеном, може се с приличним поуздањем тврдити да су разматране двери са Светог Стефана део некадашњег иконостаса прасквичке цркве Светог Николе и да је њихов аутор рисански мајстор Димитрије. Царске двери највероватније су на поменуто оближње острво из Прасквице пренете након рушења цркве Светог Николе. Година 1693, када су двери настале, по свој прилици односи се и на настанак Димитријевог Деизисног чина.

Наведеним закључцима, међутим, не исцрпљује се укупан фактографски значај натписа на светостефанским дверима. У исту, 1693. годину требало би сместити и настанак још две досад непознате иконе из Прасквице. Чини нам се, наиме, неспорним да су то такође дела „родоначелника бококоторске сликарске школе“.

Икона Деизиса са светим Николом и пророком Илијом

Прво међу поменутим делима јесте мала икона Деизиса (сл. 7). Она је сликана темпером на дасци, а њене ивице, посебно горња, доста су искрзане. Фон иконе



Сл. 13. Сликар Димитрије, свети Димитрије, 1718.
Црква Светог Николе у Пелинову
Fig. 13. Painter Dimitrije, St. Demetrios, 1718.
Church of St. Nicholas in Pelinovo

исликан је у горњем сегменту црвеном бојом, а у доњем регистру маслинастозеленом. Исус Христос /ı(соү)с /χ(ριсто)с /, фронтално приказан, седи на масивном окер престолу полукружног наслона и ивица украшених бисерима, са црвеним и смеђим јастуком и правоугаоним окер супедионом. Христос је одевен у црвен хитон с клавусом окер боје и плав химатион, десном руком благосиља, а у левој држи отворену књигу са цитатом из *Јеванђеља по Матеју* (25, 34): приідєтє | бл(а)го|словє|нїи / ωца | моєго ‹н›аслє|‹дүитє›.[24] Између Господњег трона и издигнуте

ceg-Novog, Herceg-Novi 1987², сл. на стр. 78. М. Ћоровић-Љубинковић двери са Светог Стефана неосновано приписује „проигуману Серафиону“, који је, наводно, аутор и сличних двери из Житомислића, Савине и цркве Светог Луке у Котору (*Средњовековни дуборез*, 111–112). Проигуман Серафион, међутим, године 1675. само је наручио двери из Житомислића, а њихов аутор је, бар када је реч о сликаној представи Благовести, зограф Радул (Ракић, *Радул*, 169, кат. бр. II/34, с библиографијом). Двери из Савине су, као што је речено, дело Димитрија даскала, а которске двери рад су Василија Рафаиловића из 1777. године (Vujičić, *O duboreznoj djelatnosti bokokotorskih ikonopisaca*, 148, n. 17; М. Кривокапић, *Историја икона и иконостаса у цркви Светог Луке у Котору*, in: *Црква Светог Луке кроз вјекове*, ed. В. Кораћ, Котор 1997, 207, 216–217, сл. 1).

[23] П. Д. Шеровић, *Стари записи и натписи*, Гласник Народног универзитета Боке Которске 4/1–3 (1937) 49.

[24] Овај одломак из *Јеванђеља*, редак на српским средњовековним представама Страшног судије [I. M. Djordjević, M. Marković, *On the Dialogue Relationship Between the Virgin and Christ in East Christian Art*, Зограф 28 (2000–2001) 16, 40; Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство XIV века*, Београд 1980, 110], појављује се често на Христовим представама насталим после обнове Пећке патријаршије, cf., на пример, Лонгинову икону Христа са иконостаса у Ломници (1577/1578) и фреску Царског Деизиса из 1607/1608. у истој цркви



Сл. 14. Сликар Димитрије, икона Деизиса са иконостаса цркве Светог Николе у Подострогу (?). Манастир Прасквица
Fig. 14. Painter Dimitrije, Deesis from the Church of St. Nicholas in Podostrog (?). Praskvica monastery



Сл. 15. Максим Тујковић, икона Гостољубља Аврамовог, 1714. Манастир Прасквица
Fig. 15. Maksim Tujković, Hospitality of Abraham, 1714. Praskvica monastery

ивице иконе, лево од Христа, налази се стојећа фигура Богородице /бо(городица)/, благо молитвено погнуте према сину. Њене руке прекрштене су на грудима, а преко плаве хаљине носи црвен мафорион. Пандан Богомајчиној фигури, као што је и уобичајено, јесте свети Јован Претеча /ιω(ан)/, истоветног става и гестова, приказан бос, у црвеном плашту који прекрива дугачку хаљину светлоокер боје. Изнад Богородичине представе и левих горњих ивица иконе уметнуто је сада оштећено попрсје светог Николе, чија је глава погнута и окренута ка Христу, а поглед усмерен према посматрачу. Особено стилизоване кратке браде, проћелав и с нимбом, те у полиставриону и омофору и с књигом која извирује иза Богородичиног нимба, свети мирликијски епископ лако би се могао препознати чак и да нема делимично пострадалог натписа који такву идентификацију потврђује: ⟨с(ве)т⟩ы н⟨їкола⟩є | вѣли ҷюд(о)|твор(ь)ац.[25] Од легенде поред допојасне фигуре с нимбом приказане у полупрофилу у горњем десном углу иконе сачувани су само фрагменти слова речи *пророк* /п⟨ророкь⟩/, али то уопште не представља препреку у пре-

(Љ. Шево, *Манастир Ломница*, Београд 1999, 87, 183), Лонгинову икону из Пиве (А. Скован, *Благо манастира Пиве*, Цетиње–Београд 1980, 41, кат. бр. 5, таб. III), икону Христа сликара Јована из Старе цркве у Сарајеву [С. Ракић, *Иконе Босне и Херцеговине (XVI–XIX вијек)*, Београд 1998, 104, кат. бр. 28] или фреско-икону Христа Архијереја Георгија Митрофановића на источном зиду припрате у Морачи, из 1616–1620. године (С. Петковић, *Морача*, Манастир Морача 2002², 69, таб. 21). Наведени цитат из *Јеванђеља по Матеју* на Христовој књизи исписује и сâм Димитрије даскал на икони из цркве Светог Петра и Павла у Рисну из 1680/1681. године (Вујичић, *Иконописна дјела Димитрија даскала у Рисну*, 213), а тај текст садрже и остварења његових потомака и следбеника. Од многобројних примера наводимо само неколико. Поменути цитат исписан је на Христовој икони Димитријевог ученика Максима Тујковића из Богородичине цркве у Његушима [R. Vujičić, *Nekoliko nepoznatih djela bokokotorskog ikonopisca Maksima Tujkovića*, Boka 11 (1979) 325], на Христовој књизи с Тујковићевог Деизисног чина из манастира Никољца (Љ. Стошић, *Иконостас Максима Тујковића у Никољцу код Бијелог Поља*, in: *Ђурђеви ступови и Будимљанска епархија*, ed. Б. Тодић, М. Радујко, Беране–Београд 2011, сл. 7), те на престоној Христовој икони истог сликара из Сарајева [Л. Мирковић, *Старине Старе цркве у Сарајеву*, Споменик СКА 88 (1936) 16], на Христовој књизи на Деизису Рафаила Димитријевића из Галерије умјетнина у Сплиту [D. Berić, *Nekoliko ikona bokeljskih slikara Dimitrijevića-Rafailovića*, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 9 (1955) 285, sl. 58], на Деизису Петра Рафаиловића из манастира Бање (Пејовић, Чиликов, *Православни манастири у Црној Гори*, сл. на стр. 76) или на икони Василија Рафаиловића у Доњим Сеоцима [Р. Вујичић, *Иконописна дјела бококоторских сликара у региону Скадарског језера*, Гласник Одјељења умјетности ЦАНУ 4 (1981) 141, n. 13a].

[25] Сликар Димитрије често наглашава чудотворност светитеља које приказује, а нарочито ону светог Николе. Епитет *великог чудотворца* он је исписао на икони светог Николе /с(ве)ты | николає велики / ҷюд(о)творь(а)ц/ из цркве Светих Петра и Павла у Рисну (наведено према сопственим фотографијама), где је, на икони на којој је представљен у пару са светим Јованом Претечом, као чудотворац означен и свети Сава Српски. Cf. Вујичић, *Иконописна дјела Димитрија даскала у Рисну*, 215 (где се доноси препис легенде уз светог Саву, данас прекривене рамом). Епитет великог чудотворца исписан је и са страна нише с фреском светог Николе изнад улаза у наос цркве Светог Николе у Пелинову (према сопственим фотографијама) и у оквиру натписа поред тог светитеља у зони стојећих фигура. Као чудотворци означене су и њему суседне фигуре Стефана Дечанског и светог Мине, као и лик светог Саве на западном зиду наоса. Cf. Мијовић, *Бококоторска сликарска школа*, 33, 34, таб. X, XII (с непотпуном легендом светог Саве); Петковић, *Црква Светог Николе у Пелинову*, 15, сл. 2, 4 (с погрешним податком да је поред светог Симеона Српског епитет новог чудотворца; исписано је, заправо, „нови мироточац“). У истом контексту треба скренути пажњу и на чињеницу да је циклус Светог Николе у Пелинову необично богат представама светитељевих чуда, од којих су нека сасвим ретко сликана, cf. J. Радовановић, *Неколико ретко приказиваних чуда светог Николе*, in: idem, *Свети Никола. Житије и чуда у српској уметности*, Београд 2008², 59–68, 72–74; Петковић, *Црква Светог Николе у Пелинову*, 24–30.



Сл. 16. Гостољубље Аврамово, детаљ слике 15.
Fig. 16. Hospitality of Abraham, detail of Fig. 15.



Сл. 17. Сликар Димитрије, икона Гостољубља Аврамовог, 1689. Црква Светог Луке у Котору
Fig. 17. Painter Dimitrije, Hospitality of Abraham, 1689. Church of St. Luke in Kotor

познавању светитеља. На основу дуге разбарушене косе, а још више по окер плашту с крзненом поставом, може се закључити да је реч о светом Илији (сл. 8). На свитку тог пророка, уметнутом између надлактице и тела, исписан је текст из *Прве књиге о царевима* (19, 10, 14): ревнүе | поревно|вахъ | по г(о)с(под)и | б(о)ӡе вь|седрь|жите|лю ω|льта|ри тв|ое ра ... (остатак је нечитак). Тај одломак из Светог писма чита се на празник Вазнесења светог Илије на небо (20. јул), па зато често прати његове српске представе, почев од средњовековних примера.[26] Наравно, за нашу тему најречитији компаративни пример јесте једно остварење Димитрија даскала. То је фреска из цркве Светог Николе у Пелинову (1718, сл. 9), где је одговарајући натпис нешто краћи и унеколико ортографски другачији: ревнүе | поревно|вах(ь) по г(о)с(под)и б(о)ӡѣ вьсе|дрьжїтелю.[27]

Стилске одлике упућују на атрибуцију иконе Деизиса са светим Николом и пророком Илијом сликару Димитрију. Колорит је заснован на комбинацијама јарких, чистих боја, без озбиљнијих покушаја тонског нијансирања. Цртеж је груб, али прилично прецизан, а да је мај-



Сл. 18. Максим Тујковић, икона Недреманог ока, детаљ, 1734 (?). Народни музеј у Београду (према Љ. Стошић)
Fig. 18. Maksim Tujković, Anapeson, detail, 1734 (?). National museum in Belgrade (after Lj. Stošić)

[26] Cf. Љ. Поповић, *Фигуре пророка у куполи Богородице Одигитрије у Пећи: идентификација и тумачење текстова*, in: *Архиепископ Данило II и његово доба*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1991, 457; С. Габелић, *Манастир Лесново. Историја и сликарство*, Београд 1998, 57–58; J. Проловић, *Сликани програм купола и подкуполних простора у цркви манастира Ресаве*, Зограф 32 (2008) 136–137. У сликарском приручнику Дионисија из Фурне препоручује се да се на свитку пророка Илије испише: „Тако да је жив Господ Бог Израиљев" (1Цар 17, 1), v. М. Медић, *Стари сликарски приручници III. Ерминија о сликарским вештинама Дионисија из Фурне*, Београд 2005, 240–241.

[27] Наведено према сопственој фото-документацији. Свитак са истим текстом пророк Илија држи и на Радуловој фресци на своду цркве Светог Јована у Црколезу из 1673, cf. Ракић, *Радул*, 140; idem, *Црква Светог Јована Претече у Црколезу*, Београд 2007, сл. 6.



Сл. 19. Максим Тујковић, Распеће, 1714. Манастир Прасквица
Fig. 19. Maksim Tujković, Crucifixion, 1714. Praskvica monastery

стор у погледу тог ликовног елемента био добро припремљен, види се нарочито на појединим детаљима, попут Христових прстију на обема рукама. Истина, због малих димензија, фигуре на икони Деизиса могу се на тренутак учинити нешто рустичнијим у односу на већину познатих Димитријевих дела. Међутим, и поред јасних стилских недостатака тих ликова, расветљених прекомерном употребом дебљих белих линија и тачака, њихове физиономије ипак су дате доста верно и прецизно, у маниру карактеристичном за рукопис рисанског мајстора. То показује поређење маленог лика светог Илије с поменутом Димитријевом представом истог пророка у Пелинову (слике 8 и 9). И пажљивије посматрање Христовог лика поуздан је пут ка приписивању иконе том бококоторском зографу. Истина, тај лик ипак је невештије сликан у односу на Димитријева одговарајућа остварења,[28] али су графичке схеме лица толико међусобно сличне да нема места сумњи у закључак да је прасквички лик његово дело.

Икона светог Димитрија и непознате свете жене

Истих димензија као претходно описана јесте икона светог Димитрија и непознате свете жене (сл. 10). Степен оштећења иконе толики је да су фигуре једва разазнатљиве, а пратећи натписи су ишчезли. Ипак, лева фигура „читљива" је довољно да се може установити како по формално-иконографским одликама одговара представи поменутог солунског светог ратника. Он је приказан у свечаној хијератичној пози, са уздигнутим копљем у десној руци, док му је лева рука спуштена поред тела, које је дато у благом контрапосту. Одевен је у црвен плашт и панцирни оклоп. Његов идентитет открива пре свега то што нема бркове и браду, као и то што му је коса кратка, зачешљана иза ушију. Тако се у источнохришћанској уметности од светих ратника приказује једино свети Димитрије.[29] Света жена представљена је покривене главе, у светлој хаљини и с тамним огртачем, подигнуте деснице и, чини се, с крстом у левој руци. Колико год да је икона у лошем стању, на основу њених речитијих сачуваних сегмената — а посебно на основу особене стилизације лика светог Димитрија — она се, уз велики опрез, може приписати рисанском зографу Димитрију.

Икона Богородице с Христом

И на необјављеној икони Богородице с Христом која се данас налази у манастирској трпезарији препознаје се ликовни језик утемељитеља „бококоторске школе". Судећи по димензијама, икона се некада свакако налазила у зони престоних фигура неког иконостаса (сл. 11). Та прасквичка представа Богородице с Христом најсроднија је иконографском типу Одигитрије. Мајка Божија / ⲙ︤(нтн)ρ︥ / ⲑ(εο)γ/ представљена је допојасно. Она левом руком придржава Христа Емануила, а десном показује на њега. Њена глава благо је погнута ка Христу, а поглед усмерен у посматрача. Богородица је одевена у смеђ мафорион, украшен окер тракама на ивицама и са црвеном поставом видљивом на појединим превојима. Испод мафориона видљива је и плава марама на глави, као и окер оковратник и наруквице исте боје, декорисане плавом траком — делови доње Богородичине хаљине. Глава Христа детета, који седи наслоњен на мајчину руку, погледа усредсређеног на посматрача, приказана је фронтално, као и његов торзо, док су ноге искошене надесно. Десну руку, којом благосиља, испружио је у страну, а у левој држи бео свитак. Одевен је у плав хитон и окер химатион, с којег је готово у потпуности отпала некадашња позлата, као и с клавуса на десном Христовом рамену. И позлата горње половине фона доста је страдала, а нешто је боље очувана само на Христовом и Богородичином нимбу. Доњи регистар фона, од Богородичиних рамена до доњих ивица њене допојасне представе, исликан је маслинастозеленом бојом. На горњој ивици иконе насликана је прилично широка црвена трака, којој су с доње стране иконе пандан две плаве траке и једна окер боје између њих.

На првој плавој траци одоздо, обележеној белим контурама, налази се натпис са именом наручиоца иконе. Нажалост, недостаје година сликања. Извесно је, та-

[28] Cf. Христове ликове на Димитријевим иконама из Рисна (Вујичић, *Иконописна дјела Димитрија даскала у Рисну*, сл. 1) и Пиве (Раичевић, *Сликарство Црне Горе у новом вијеку*, сл. 94).

[29] О иконографији светог Димитрија: М. Марковић, *О иконографији светих ратника у источнохришћанској уметности и о представама ових светитеља у Дечанима*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије*, ed. В. J. Ђурић, Београд 1995, 621 et passim; Ch. Walter, *The warrior saints in Byzantine art and tradition*, Ashgate 2003, 67–94. Дионисије из Фурне у свом приручнику препоручује да се свети Димитрије слика млад и голобрад: Медић, *Стари сликарски приручници* III, 401.

ко, само да се приложник звао Марко Руцовић и да у време настанка иконе није био међу живима: сїю иконꙋ писа ·преставльшисе господ(н)нь попь марко рꙋцов‹нћ› | а ‹м›ансторꙋ плата · цек(нна) · в · ꙋ ꙁл(а)то · б(ог)ь да прост‹н›.

Како се на основу историографског истраживања испоставило, наведени натпис публиковао је још Младен Црногорчевић 1901. године. На основу запажања тог истраживача могуће је поуздано установити где се икона налазила пре него што је доспела у манастир Прасквицу. Поменути аутор натпис је преписао с престоне иконе „старинског“ и „трошног“ иконостаса цркве Светог Николе при цркви Светог Јована у селу Подострогу, у непосредној близини манастира Подмаине (Подострога).[30] Дакле, нема никакве сумње у то да је данашња прасквичка икона Богородице с Христом, чији је аутор, како верујемо, био бококоторски сликар Димитрије, сликана за иконостас цркве Светог Николе у Подострогу.[31] На основу неких других писаних извора сазнаје се доста и о породици Руцовић, којој је припадао приложник — поп Марко. То је била једна од најугледнијих и најдуговечнијих свештеничких породица будванског краја. Шћепан Руцовић, први члан те породице који се помиње у изворима, живео је још крајем XV и почетком XVI века. Превод његовог тестамента од 7. априла 1519. године објавио је 1886. године протопрезвитер Гаврил Руцовић, његов потомак, уз коментар да је породица дала укупно „10 православних српских Свештеника“.[32]

Вредност наведеног приложничког натписа не исцрпљује се само податком о наручиоцу. Иако сажет, текст је значајан и са становишта проучавања социјалне перцепције и статуса аутора иконе, али и његовог погледа на стваралаштво, у смислу појмовног одређења сопственог занимања. Знаковит је, најпре, податак о своти која је исплаћена зографу, у износу од два цекина. У ширим хронолошким оквирима српског сликарства постоји неколико старијих и млађих писаних сведочанстава о сумама новца које су исплаћиване сликарима,[33] а при



Сл. 20. Максим Тујковић, Распеће, детаљ, 1714. Манастир Прасквица
Fig. 20. Maksim Tujković, Crucifixion, detail, 1714. Praskvica monastery

разматрању прасквичког примера, из очигледних разлога, најзначајнији је свакако натпис о осликавању цркве Светог Николе у Пелинову на источном зиду припрате. У њему се каже да је сликар Димитрије за осликавање цркве, које је трајало чак „800 дана“, добио седамдесет цекина, а да му је црногорски владика Данило даровао и један златник.[34]

Индикативно је, надаље, то што се у натпису на икони Богородице с Христом сликар назива мајстором. Употреба те речи, по правилу резервисане за ствараоце из домена тзв. примењене уметности,[35] донекле је необична. Наиме, у вековима после обнове Пећке патријаршије српски сликари, укључујући и Димитрија даскала и његове следбенике, најчешће су се потписивали као зографи[36] или, знатно ређе, као иконописци.[37] Ипак, међу

[30] М. Црногорчевић, *Цркве и манасӣири у оӣћини будванској*, Задар 1901, 20.

[31] Да је икона „из Маина“, саопштио нам је и отац Климент, монах манастира Прасквице, коме и овом приликом искрено захваљујемо на гостопримству и љубазности.

[32] *Шемаӣизам ӣравославне еӣархије Бококоӣорске, Дубровачке и Сӣичанске за годину 1886*, Задар 1886, 36–37. Гаврил Руцовић преминуо је 1902. године (*Шемаӣизам ӣравославне еӣархије Бококоӣорске, Дубровачке и Сӣичанске за годину 1903*, Дубровник 1903, 32–33).

[33] Тако је познато да је Дубровчанин Вицко Ловров за осликавање Успенске цркве манастира Тврдоша 1510. године добио тридесет дуката (Ј. Тадић, *Грађа о сликарској школи у Дубровнику XIII–XVI* II, Београд 1952, 39), а сликар Лонгин за три иконе за цркву Светог Николе у Великој Хочи пет златника [M. Ivanović, P. Pajkić, R. Lazović, *Tri Longinove ikone iz Velike Hoče*, Glasnik Muzeja Kosova i Metohije 3 (1958) 198]. Cf. Б. Тодић, *Лични зайиси сликара*, in: *Приваӣни живоӣ у срӣским земљама средњег века*, ed. С. Марјановић-Душанић, Д. Поповић, Београд 2004, 494. Доста су бројна и сведочанства о новчаним примањима бококоторских мајстора. На полеђини морачке иконе Успења Богородичиног аутор њеног дубореза Гаврило саопштава да је цена иконе двадесет два цекина, од чега је његов отац Димитрије даскал даровао шест, а морачки духовник Јевтимије шеснаест [Мијовић, *Бококоӣорска сликарска школа*, 12, сл. 3 (калк натписа); Ракић, *Бококоӣорски сликар Димиӣрије*, 215]. За икону Деизиса коју је сликао за манастир Добрићево Рафаило Димитријевић добио је шеснаест цекина [Љ. Стојановић, *Сӣари срӣски зайиси и наӣйиси* III, Београд 1905 (даље: ССЗН), бр. 5810; Berić, *Nekoliko ikona bokeljskih slikara Dimitrijevića-Rafailovića*, 276]. У погодби Георгија Димитријевића за иконостас цркве у Ластви (1747) саопштава се да се за двери, апостоле и кемере треба исплатити пет цекина, а за сликани крст још пет (*Шемаӣизам ӣравославне еӣархије Бококоӣорске, Дубровачке и Сӣичанске за годину 1890*, Задар 1890, 40). На икони Благовести Василија Рафаиловића са царских двери у цркви Светог Јована Претече у Доњим Сеоцима, у региону Скадарског језера (1805), наводи се да је Бећо Ђуров приложио десет цекина за душу свога оца, колико је даровао и неки Филип за помен оцу Јову и мајци Стани, те да је укупно приложено четрдесет цекина (Вујичић, *Иконойисна дјела бококоӣорских сликара у региону Скадарског језера*, 140). Поређења ради, ваља поменути и један познати пример с подручја Карловачке митрополије. Према уговору од 2. децембра 1742, године, Јов Василијевич, потоњи придворни сликар патријарха Арсенија IV, за школску икону петроварадинског училишта добио је тринаест дуката, што му је исплаћивано у аконтацијама, cf. Д. Медаковић, *Један сликарски уговор из XVIII века*, in: idem: *Пуӣеви срӣског барока*, Београд 1971, 265–269. За сачуване уговоре, признанице и друге писане изворе о новчаним примањима сликара XVIII века на подручју Карловачке митрополије cf. Б. Тодић, *Радови о срӣској умеӣносӣи и умеӣницима XVIII века. По архивским и другим йодацима*, Нови Сад 2010, 40, 143–144, 170, 173, 323, 325, 326, 330–331, 333–334, 368, 372, 430.

[34] ССЗН II, бр. 2348; Мијовић, *Бококоӣорска сликарска школа*, 32; Петковић, *Црква Свеӣог Николе у Пелинову*, 10. На Димитријевој икони Богородице с Христом са иконостаса цркве Свете Петке у Мрковима на крају приложничког записа сачувала се реч „цекина“, али је део натписа с податком о исплаћеној своти уништен (Мијовић, *Бококоӣорска сликарска школа*, 76).

[35] Управо у Прасквици чува се добар упоредни пример. На петохлебници коју је манастиру 1736. године приложио Михо Кажанегра помиње се њен стваралац „мајстор Илија“, cf. Црногорчевић, *Манасӣири йашӣровски у Боци Коӣорској*, 71; ССЗН II, бр. 2643; Шеровић, *Манасӣир Прасквица*, 12.

[36] За неколико таквих натписа сликара бококоторске радионице и њихове калкове cf. Мијовић, *Бококоӣорска сликарска школа*, 12, 13, 15, сл. 3, 8, 9, 10.

[37] Као иконописци потписују се, рецимо, Рафаило Димитријевић на сарајевској икони арханђела Михаила и Гаврила из 1723. године (Ракић, *Иконе Босне и Херцеговине*, 135, кат. бр. 58) и Максим Туј-



Сл. 21. Максим Тујковић, йодножје Расйећа, 1714. Манасшир Прасквица
Fig. 21. Maksim Tujković, pedestal of the Crucifixion, 1714. Praskvica monastery

писаним траговима о стваралаштву сликара Димитрија и његових ученика наилази се, сасвим ретко, и на другачији назив. Тако се утемељитељ бококоторске радионице у натписима у Пелинову помиње као мајстор и мајстор писар,[38] а његов син Георгије потписује се као мајстор на читуљи капетана Сима Милутиновића Томашевића (1740) из манастира Савине.[39]

Коначно, осим недовољно прецизне одреднице *мајсшор*, упадљиво је и то што се у натпису на икони из Подострога не наводи сликарево име. Та околност у потпуном је сагласју с природом ове врсте приложничких натписа, чија је сврха била да истакну личност наручиоца, а не аутора, све у складу с давнашњим средњовековним схватањима.[40] Сходно томе, у натпису се наводи да је икону „писао“ поп Марко, што је такође конвенционална формулација којом наручилац симболички преузима улогу ствараоца дела.[41]

На крају треба детаљније размотрити претпоставку о томе да је икона Богородице с Христом дело Димитрија даскала. На његову руку упућује изнад свега одличан цртеж; то својство се у значајној мери губи у стваралаштву потоњих бококоторских мајстора, осим донекле код првих Димитријевих следбеника (Георгија, Рафаила). Икону одликује и тонски сасвим сведен и расветљен колорит, с наглашеним контрастима светлих и тамних партија. Моделација је местимично нешто грубља, а обрада драперија исувише графицистичка, па је општа одлика представе известан недостатак живости и емотивности уобичајене за представе Богородице с Христом. Та својеврсна декоративистичка суздржаност испољава се и на Богомајчином лику, у благом наклону њене главе и погледу који не делује усредсређено. Специфична експресивност, остварена на рачун суптилније емоционалности, огледа се и у грубим контурама и наглашеним сенкама на Богородичином лицу, односно у детаљима попут разбарушених обрва, сасвим необичних за женски лик. Већина претходних коментара о стилу односи се и на представу с којом ваља упоредити Богородичин лик из Прасквице — на фреску Богомајке у Пелинову, истина доста финије изведену.[42] И обрада Христовог лика такође је типична за Димитријево стваралаштво (сл. 12). Посебно се у том смислу истичу широко чело, необично крупне и округле очи с „тешким“ капцима и подочњацима, с веома израженим сенкама уместо беоњача, као и дебеле контуре зналачки стилизованих делова лица. Поређење с представом светог Димитрија у Пелинову (сл. 13) најбоље показује у којој мери Емануилов лик одговара сликарском рукопису рисанског мајстора.

Иако нам се чини да је Димитрије несумњиво био аутор подострошке иконе Богородице с Христом, време њеног настанка није могуће прецизније утврдити. Како датовање на основу стилских аналогија није увек поуздано, чини се сврсисходнијим сместити је у шири хронолошки оквир Димитријевог стваралаштва, дакле у време између 1680. и 1718. године.

Икона „Царског Деизиса“

Из Црногорчевићевог кратког описа иконостаса подострошке цркве Светог Николе јасно је да су се на њему, осим иконе Богородице која је данас у Прасквици, налазиле и неке друге иконе.[43] Од дела из данашњег фонда прасквичке ризнице том подострошком иконостасу могла је припадати и икона Деизиса с Христом Царем царева и Великим архијерејем. Ни она није публикована, а уверени смо да је то још једно досад непознато остварење рисанског сликара Димитрија (сл. 14).

Површину издуженог правоугаоника с плитким луком на средини доње стране иконе запрема представа Деизиса. У већем делу доњег регистра иконе, првобитно испуњеном светлим окером с плавим оивичењем, бојени слој готово је у потпуности страдао. Горња половина, с фигурама Христа, Богородице и светог Јована, прилично је очувана, мада су и горње ивице иконе веома оштећене, а на већем делу површине иконе примећују се многобројне рупице од црвоточине. У средишту композиције налази се допојасна представа Христа /ı(соү)c / χ(рнсто)c; ѿн҃/. Он је приказан с крстастим нимбом и позлаћеном куполном круном окићеном бисерима. Представљен фронтално, Христос симетрично подигнутим рукама благосиља два молитеља, једног приказаног слева, а другог здесна. Одевен је у црвену хаљину широких

ковић на надверију које је даровао цркви у Будисавцима 1732. године [М. Ивановић, *Црква Преображења у Будисавцима*, Старине Косова и Метохије 1 (1961) 123; idem, *Нашшис йашријарха Арсенија IV Јовановића на надверију иконосшаса цркве св. Айосшола у Пећкој йашријаршији*, ЗЛУМС 13 (1977) 241–242, сл. 8]. На крају приложничког записа владике Саве Петровића на Тујковићевој икони Богородице с Христом и химнографима с некадашњег иконостаса манастира Стањевића (1738) он се помиње као *грешни иконойисац*. За транскрипцију натписа cf. Vujičić, *Nekoliko nepoznatih djela bokokotorskog ikonopisca Maksima Tujkovića*, 327. Цео натпис гласи: † преосвештененшн | г(о)с(подн)нь · вл(а)д(н)ка керне кір | сава · пнса сіе | нконе | н ћемере ∴ лето господнє · а҃·ѱ҃·л҃·н҃ ∴ роүка мнє грешнаго нконопнсца мажнма ѳоүнковнћа (читање према фотографији објављеној у: Пејовић, Чиликов, *Православни манасшири у Црној Гори*, сл. на стр. 97). С друге стране, на натпису испод крста са иконостаса у Никољцу Максим Тујковић потписује се као *рукоделац*, као и Гаврило Димитријевић на поменутој морачкој икони Успења Богородичиног (Мијовић, *Бококошорска сликарска школа*, 12, сл. 6), што се свакако односи на дуборезни рад двојице мајстора.

[38] ССЗН II, бр. 2346–2348; Мијовић, *Бококошорска сликарска школа*, 32; Петковић, *Црква Свешог Николе у Пелинову*, 10.

[39] ССЗН II, бр. 2805; Медаковић, *Манасшир Савина*, 62, сл. 42. У натпису на једној сарајевској икони Богородице из 1568. године помиње се „грешна рука Тудора мајстора Вуковића“, али тај пример не може имати вредност одговарајуће аналогије. Наиме, како је недавно показано, икона о којој је реч у садашњем је облику фалсификат из новијег времена, cf. С. Петковић, *Лажни сликар Тудор Вуковић*, Зборник Народног музеја 18–2 (2007) 79–89.

[40] Детаљније о проблематици сликарских потписа у старој српској уметности: Тодић, *Лични зайиси сликара*, 493–524.

[41] Због неразумевања правог значења глагола *йисаши* у датом случају, у литератури је повремено долазило до неспоразума, па су поједина сликарска дела приписивана приложницима. Један од најилустративнијих примера јесте икона светог Арсенија Српског Максима Тујковића, дуго атрибуирана патријарху Арсенију IV Јовановићу, cf. З. Ракић, *Икона Свешог Арсенија Срйског у Галерији Машице срйске у Новом Саду*, Саопштења 35–36 (2003–2004) 113–124, посебно 119, n. 48, с детаљнијим тумачењем наведеног значења глагола *йисаши*.

[42] Мијовић, *Бококошорска сликарска школа*, сл. IX; Петковић, *Црква Свешог Николе у Пелинову*, сл. 5.

[43] Црногорчевић, *Цркве и манасшири у ойћини будванској*, 20.



Сл. 22. Максим Тујковић, икона свеѿог Јована Богослова, део Расӣећа, 1714. Манасѿир Прасквица
Fig. 22. Maksim Tujković, St. John the Theologian, part of the Crucifixion 1714. Praskvica monastery

рукава, са оковратником и наруквицама окићеним бисерима. Опасан је византијским царским лоросом бисерне декорације, укрштеним на грудима, а носи и бео омофор са црним крстовима. Христова одежда, дакле, композитна је, с комбинацијом елемената царског (лорос) и архијерејског костима (омофор), што одговара представи Христа Цара царева и Великог архијереја. Попрсје Богородице у молитвеном ставу налази се с леве стране. Мајка Божија /м(нт)нр ѳ(ео)у/ има позлаћен нимб, гледа право у посматрача иако је приказана у полупрофилу, а одевена је у смеђ мафорион који јој прекрива руке, подигнуте ка Христу. Са супротне стране, у истом ставу, представљен је допојасни лик светог Јована Претече /ιω(а)н/, чије подигнуте руке прекрива хаљина исте боје као и Богородичин мафорион. Архитектонска кулиса у другом плану композиције својим изгледом умањује негативна дејства превелике ширине иконе, па раздаљина између протагониста Деизиса није исувише упадљива. То је зупчаст плави зид са два отвора између Христа и фигура Богородице и светог Јована. Између зида и горње ивице иконе налази се црвена површина, која је, као и доња и бочне ивице иконе, оивичена плавом траком. На њој је исписано: го(спод)ь · вьц(а)р(н) се · н в(ь) ве(ле)лепотꙋ ѡ(блече). Реч је, заправо, о првом стиху 92. (93) псалма, који се чита у оквиру службе проскомидије, приликом покривања дискоса са светим даровима.[44]

По типу оштећења, у виду мноштва рупа од црвоточине, али и због декорације у облику плавих трака на ивицама, икона Царског Деизиса веома је сродна икони Богородице с Христом. Стога ваља опрезно претпоставити да је и тај прасквички експонат првобитно припадао иконостасу подострошке цркве Светог Николе.

Иконографско решење, али и наведени натпис, показује да је композиција описане иконе заснована на древном иконографском моделу Царског Деизиса, теме која се први пут појављује у неколико српских споменика из времена краља и цара Душана. Изворно укључена у сложену композицију Небеског двора, са светим ратницима у одећи византијских дворских достојанственика, представа Царског Деизиса иконографски је уобличена на основу тумачења текста 44. (45) псалма, чији се девети стих, баш као и наведени стих 92. (93) псалма са иконе из Прасквице, чита у оквиру службе проскомидије.[45]

Тема Царског Деизиса у поствизантијском раздобљу доживљава извесне иконографско-семантичке измене. Осим са царским инсигнијама, Христос се све чешће приказује у архијерејском орнату, у складу са значајем који тада задобија представа Христа Првосвештеника, уобличена још у касновизантијској иконографији.[46] Та тежња уочава се већ на неким средњовековним примерима.[47] У зависности од тога која су два

---

[44] Л. Мирковић, *Православна лиѿургика* II, Београд 1982³, 63; *Божансѿвене лиѿургије*, прев. Ј. Поповић, Београд 1978, 20; С. Смолчић-Макуљевић, *Царски Деисис и Небески двор у сликарсѿву XIV века манасѿира Трескавац*, in: *Трећа југословенска конференција визанѿолога*, ed. Љ. Максимовић, Н. Радошевић, Е. Радуловић, Београд–Крушевац 2002, 469.

[45] *Божансѿвене лиѿургије*, 14. О теми Царског Деизиса и Небеског двора, која се први пут појављује у северној куполи манастира Трескавца (1334–1343), са старијом литературом: В. Ј. Ђурић, *Визанѿијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 56, n. 59; Ц. Грозданов, *Христос Цар, Богородица Царица, небеснийе сили и свейийе воини во живоӣисой од XIV–XV век во Трескавец*, in: idem, *Сѿудии за охридскиоѿ живоӣис*, Скопје 1990, 132–149; H. Maguire, *Heavenly Court*, in: *Byzantine Court Culture from 829 to 1204*, ed. idem, Washington 1997, 247–258; Смолчић-Макуљевић, *Царски Деисис и Небески двор*, 464–472.

[46] О представама Христа Великог архијереја: Ch. Walter, *Art and ritual of the Byzantine church*, London 1982, 214–221; Τ. Παπαμαστοράκης, *Η μορφή του Χριστού Μεγάλου Αρχιερέα*, Δελτίον ΧΑΕ 17 (1993–1994) 67–76; Т. Стародубцев, *Причешће айосѿола у Раваници*, Зограф 24 (1995) 53–59; В. Ј. Ђурић, *Раванички живоӣис и лиѿургија*, in: *Манасѿир Раваница. Сӣоменица о шесѿој сѿогодишњици*, Београд 1997², 53–61; Габелић, *Манасѿир Лесново*, 67–69. За неке репрезентативне поствизантијске представе Христа првосвештеника cf. *Εικόνες της Κρητικής τέχνης, Από τον Χάνδακα ώς την Μόσχα και την Αγία Πετρούπολη*, ed. Μ. Μπορμπουδάκης, Ηράκλειο 1993, cat. № 57, 99, 107, 162; *Поствизантийская живопись. Иконы XV–XVIII веков из собраний Сергиева Посада, Твери и Рязани*, ed. Л. Евсеева, Афины 1995, 227, кат. бр. 92; *Icons from the Orthodox Communities in Albania*, ed. A. Tourta, Thessaloniki 2006, cat. no. 8.

[47] Већ на првим руским представама Царског Деизиса — на којима, иначе, нема фигуре светог Јована Претече — у Коваљеву (око



Сл. 23. Максим Тујковић, Распеће, 1723. Манастир Никољац (према Т. Пејовић и А. Чиликову)
Fig. 23. Maksim Tujković, Crucifixion, 1723. Nikoljac Monastery (after T. Pejović and A. Čilikov)

атрибута — царски или архијерејски — иконографским средствима више наглашена, и околне фигуре могле су бити у различитом обличју. Тако се неретко дешавало да Богородица не буде одевена као царица, као што је то и у Прасквици. Заправо, међу поствизантијским примерима те иконографске теме најбројније су оне Христове представе на којима су комбиноване епископска и царска одежда. Другим речима, у већини случајева представу је најисправније идентификовати као Христа Цара царева и Великог архијереја.[48]

Када је реч о раширености Царског Деизиса у поствизантијским сликаним програмима, ваља напоменути да је та тема била посебно негована у области Охридске архиепископије, где је, иначе, сачувано и највише средњовековних примера.[49] С друге стране, у српском сликарству после обнове Пећке патријаршије она је прилично ретка. Уврштена је у сликане програме Петковице (1588),[50] Ломнице (1607/1608)[51] и Хопова (1654),[52] храмова које су осликали грчки мајстори. Српских примера има и у минијатурном сликарству — Царски Деизис представљен је у *Беочинском јеванђељу* из 1565–1575. године (Музеј СПЦ, Оставина Радослава Грујића, бр. 205).[53] Крајем XVII и почетком наредног века Царски Деизис чешће се појављује на делима зографа који су стварали на територији Карловачке митрополије.[54] У исто време тема постаје веома заступљена — каткад и у виду иконе намењене „надверју" иконостаса — у стваралаштву млађих генерација бококоторских мајстора.[55] Грбаљски иконописац Максим Тујковић, Димитријев ученик, иконе тог типа смешта изнад царских двери иконостаса̂ у цркви Светих апостола у Пећкој патријаршији[56] и у Старој цркви у Сарајеву,[57] а сасвим недавно приписан му је и "кемер" исте иконографске садржине из манастира Никољца, где је радио и велики крст и иконе Деизисног чина 1723. године.[58]

Када се пажња усредсреди на питање исписивања првог стиха 92. (93) псалма на икони из Прасквице, онда, зарад стављања таквог натписа у ваљан хронолошки оквир, треба поменути неколико старијих примера. Исти цитат појављује се на поменутој минијатури Царског Деизиса у *Беочинском јеванђељу*,[59] а од иконописних радова вреди поменути примерак из Етнографског музеја у Београду, настао за манастир Светих арханђела у Кучевишту (око 1592).[60] Очекивано, у монументалној уметности почетни стих 92. (93) псалма посебно се често појављује на територији Охридске архиепископије.[61] Ван

1380) и на икони из Успенског сабора у Кремљу (крај XIV века), појављује се лик Христа Великог архијереја. О наведеним делима последњи пишу, уз навођење старије литературе: С. Дмитриева, *Фрески храма Спаса Преображения на Ковалёве в Новгороде, 1380 года*, Москва 2011, 98–105; Е. Я. Осташенко, *Деисус («Предста Царица»)*, in: *Иконы Успенского собора Московского Кремля. XI — начало XV века*, Москва 2007, 128–133, кат. бр. 11.

[48] Cf. Ц. Грозданов, *Исус Христос цар над царевима у живопису Охридске архиепископије од XV до XVII века*, Зограф 27 (1998–1999) 151–160.

[49] Од тих споменика треба поменути примере у Светом Илији у Долгаецу код Прилепа, Светом Ђорђу у Вранешици код Кичева, Богородичиној цркви у Матки, у цркви Светог Ђорђа у селу Бањанима, манастиру Зрзе, Светом Спасу у Кучевишту и Светом Јовану Богослову (Светом Николи) у Демир Хисару. За све наведене примере, са старијом литературом, cf. Грозданов, *Исус Христос цар над царевима*, 151–160.

[50] Б. Голубовић, *Зидно сликарство цркве манастира Петковице у Фрушкој Гори*, ЗЛУМС 22 (1986) 95, 97, 113–115, црт. 4(а), сл. 3.

[51] Шево, *Манастир Ломница*, 87, сл. 21.

[52] М. Милошевић, О. Милановић, *Црква Светог Николе у манастиру Ново Хопово*, Рад војвођанских музеја 4 (1955) 268–269; Грозданов, *Исус Христос цар над царевима*, 154–155.

[53] З. Ракић, *Српска минијатура XVI и XVII века*, Београд 2012, 206, сл. 7 (са старијом литературом).

[54] Cf., на пример, Деизис са Христом Царем царева и Великим архијерејем Остоје Мркојевића (1692): С. Милеуснић, *Сликар Остоја Мркојевић и његова иконописачка дела*, ЗЛУМС 21 (1985) 361; Љ. Стошић, *Српска уметност 1690–1740*, Београд 2006, 143–144, сл. 47. За примере Деизиса с Христом Великим архијерејем и Царем царева на српским барокним иконостасима cf. М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, Нови Сад 1996, 336. О посебној варијанти представе Христа Цара над царевима и њеној верско-политичкој актуелности: Lj. Stošić, *The representation of Christ as King of Kings with a triple crown*, ЗЛУМС 34–35 (2003) 167–180.

[55] Cf., на пример, горњи регистар иконе Четири архијереја Рафаила Димитријевића из Пиве (Раичевић, *Сликарство Црне Горе у новом вијеку*, сл. 95), Деизис Петра Рафаиловића из манастира Бање (Пејовић, Чиликов, *Православни манастири у Црној Гори*, сл. на стр. 76), престону икону Василија Димитријевића из Градишта (*ibid*., сл. на стр. 126), горњи регистар читуље Сима Милутиновића Томашевића (Медаковић, *Манастир Савина*, 42), Деизисе Рафаила и Петра Рафаиловића (Berić, *Nekoliko ikona bokeljskih slikara Dimitrijevića-Rafailovića*, сл. 59, 63) и надверија из Народног музеја (Томић, *Бококоторска иконописна школа*, 21, кат. бр. 19, таб. VI) и Умјетничке галерије у Дубровнику (*Bokokotorska ikonopisna škola, katalog*, Dubrovnik 1961, kat. br. 34).

[56] Ивановић, *Натпис патријарха Арсенија IV Јовановића*, 221–222, 239–243, сл. 1–2; В. J. Ђурић, С. Ћирковић, В. Кораћ, *Пећка патријаршија*, Београд 1990, 325.

[57] Мирковић, *Старине Старе цркве у Сарајеву*, 20, таб. XXX/1.

[58] Икону је, уз извесну дозу опреза, Максиму Тујковићу приписала Љ. Стошић, *Иконостас Максима Тујковића у Никољцу*, 634, сл. 11.

[59] Cf. n. 54.

[60] Грозданов, *Исус Христос цар над царевима*, 157–158, сл. 7; А. Серафимова, *Кучевишки манастир Свети Архангели*, Скопје 2005, 233, сл. 94.

[61] Cf. n. 48.

поменуте области он је исписан уз представе Деизиса у манастиру Крепичевцу (крај XV — почетак XVI века),[62] Хопову (1654)[63] и Буковату у Румунији (1574).[64] Максим Тујковић на иконама из Пећке патријаршије и Сарајева није исписао разматрани стих псалма, већ су на том месту приложнички натписи,[65] али се 92. (93) псалам појављује на његовом „кемеру" из Никољца: г(оспод)ь вьц(а)ри се и вь вѣлелепотꙋ се ѡблече ѡблече се г(оспод)ь ва силꙋ и прѣпоıаса се :·[66]

По облику, икона Царског Деизиса из Прасквице одговара делу иконостаса који се смешта изнад царских и бочних двери, а који се под називима "надверје" и "кемер" помиње у неколико писаних извора из времена од XVI до XVIII века.[67] Ту чињеницу треба посебно нагласити зато што иконографска тема прасквичке иконе добија пун смисао тек ако се замисли у свом првобитном просторном контексту. Може се опрезно претпоставити да се икона налазила изнад царских двери, будући да је на то истакнуто место своје иконе Царског Деизиса постављао Димитријев ученик Максим Тујковић.[68] Таква позиција иконе овог типа била је програмски сасвим одговарајућа. На тај начин икона Христа у обличју небеског цара и „архијереја по реду Мелхиседекову" стајала је на истом месту на којем се земаљски архијереји и јереји појављују у току литургије. Осим наведених Тујковићевих дела, компаративни пример првог реда — истовремено и изричитија потврда наведеног „литургијског" тумачења иконографске садржине иконе, мада посредна — јесте пример из параклиса Светог Спиридона у цркви Светог Луке у Котору (пре 1786). У тој црквици на царске двери, уместо уобичајене иконе Благовести, смештена је велика икона Христа Великог архијереја у стојећем фронталном ставу.[69] Иза Христове монументалне фигуре нема фона, а она допире готово до „надверја", што је без сумње учињено како би се што упечатљивије истакло Христово симболичко учешће у литургији и његово установљење свештеничке службе.

ИКОНЕ МАКСИМА ТУЈКОВИЋА

Осим поменутог Деизисног чина сликара Димитрија, у литератури су, као што је речено, досад разматране још само две прасквичке иконе. То су "надверје" с представом Старозаветне Тројице из 1714. године (63 × 68 cm) и сликани крст. Обе иконе данас се налазе у манастирској ризници, где су премештене са иконостаса цркве Свете Тројице.[70]

Икона Гостољубља Аврамовог

У средишту горње ивице рама иконе Старозаветне Тројице (сл. 15) исписана је легенда с(ве)тал троица, уметнута између две речи алтернативног назива композиције, са десне и леве стране: гощение / авраамле. На лучној профилисаној траци с доње стране рама налази се натпис из којег се сазнаје да је икону поручио („писао") Андрија, син Шћепца, сина Никца Петрова, а ту је и година настанка иконе — 1714: † сеи кемерь писа андрїа сћепца никца петрова · хтитор с(ве)таго николе · сатворы себе вечни помень б(ог)ь да га прости ·а·ѱ·д·ї·.[71] Помен цркве Светог Николе у приложничком натпису највероватније сведочи о томе да се и та икона налазила на иконостасу прасквичке цркве која је посвећена светом мирликијском епископу. По свему судећи, приложник иконе Свете Тројице био је син једног од ктитора фресака цркве Свете Тројице у Прасквици. Како се сазнаје из натписа на западном зиду наоса прасквичке цркве Свете Тројице, њено осликавање 1680. године платили су, између осталих, и синови Никца Петрова. Разложно је претпоставити да је један од њих био Шћепац, Андријин отац.[72]

У богато резбареном и позлаћеном оквиру, заснованом на густим преплетима палмета и цветова, налази се сразмерно мала представа Старозаветне Тројице у овалном медаљону чију горњу ивицу рашчлањују три лука (сл. 16). Средишњи анђео има крстаст нимб, чиме је приказ задобио значење симболичне Христове представе. На исто значење вероватно упућују и нешто теже уочљива слова с̑ п̑ с̑ исписана у крацима крста (прво, оно у левом краку, уништено је). Према Шеровићевом мишљењу, то су почетна слова српског превода речи Господњих наведених у Светом Писму (ὁ ὢν καὶ ὁ ἦν — Изл 3, 14; Откр. 1,8).[73] Средишњи анђео одевен је у маслинастозелен хитон и црвен химатион, десном руком благосиља трпезу, а у левој држи свитак и скиптар. С његове леве стране је анђео означен као Михаило / м(ихаїль)/, који такође благосиља десницом, док му је скиптар у левој руци. На супротној страни налази се представа арханђела Гаврила /г(аврїиль)/, истог става и покрета и са истим атрибутима. Оба анђела одевена су као и онај у средишту композиције. Такође, све три фигуре усмериле су поглед непосредно у посматрача.

---

[62] Грозданов, *Исус Христос цар над царевима*, 154, сл. 3.

[63] Cf. n. 54.

[64] C. L. Dumitrescu, *Pictura murală din ţara românescă în veacul al XVI-lea*, Bucareşti 1978, 39, pl. 17, fig. 32; Грозданов, *Исус Христос цар над царевима*, 155. О представама Деизиса у румунским црквама: E. Negrău, *Deisis în pictura românească a secolelor XIV–XVIII. Teme şi semnificaţii*, Revista teologica 2 (2011) 47–63. Судећи по репродукцији, цитат из 92. (93) псалма био је исписан и на представи Царског Деизиса из Петковице. У опису фреске, међутим, тај се текст не помиње, cf. Голубовић, *Зидно сликарство цркве манастира Петковице*, 95, 98, сл. 3.

[65] Cf. n. 57–58.

[66] Стошић, *Иконостас Максима Тујковића у Никољцу*, 634, сл. 11. Поменути текст псалма није публикован, а ми га наводимо према пратећој репродукцији. На њој су, иначе, видљиви и трагови приложничког натписа, који такође није објављен.

[67] Ивановић, *Црква Преображења у Будисавцима*, 124; А. Скован, *Иконостас цркве Светог Николе у Подврху и његов творац*, Зограф 4 (1972) 55; Ивановић, *Натпис патријарха Арсенија IV*, 221, n. 1, 222; Петковић, *Црква Светог Николе у Пелинову*, 9, n. 12.

[68] Cf. n. 57–59.

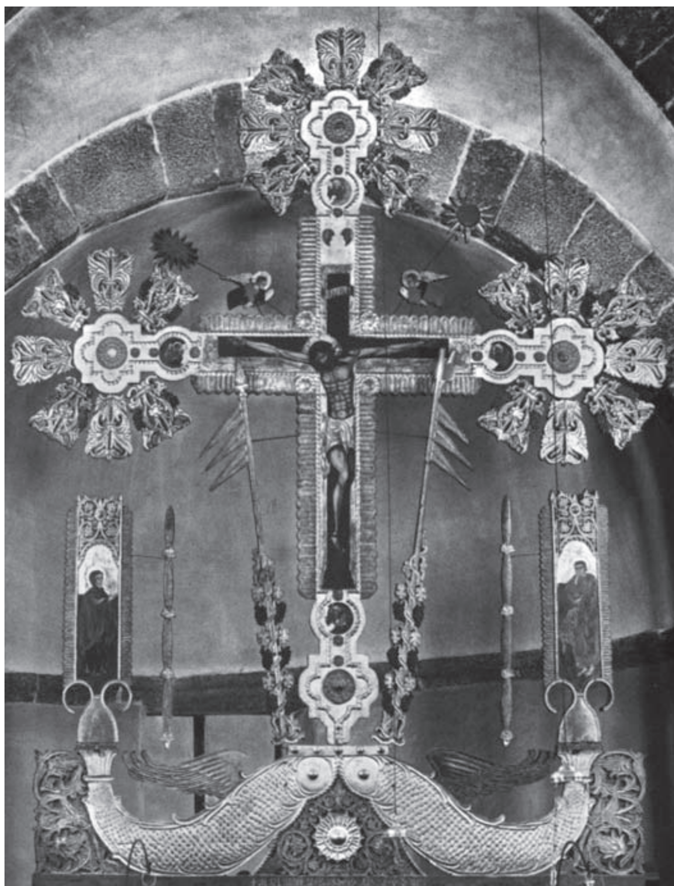
[69] С. Милеуснић, *Иконостас у капели Светог Спиридона у Котору*, in: *Црква Светог Луке кроз вјекове*, 221–230, сл. 1.

[70] Њих разматра Мијовић, *Бококоторска сликарска школа*, 78–79, а помиње их и Шеровић, *Манастир Прасквица*, 10–11.

[71] За издања натписа, са понеким ситнијим омашкама, cf. Мијовић, *Фреске у певници Балше III у Прасквици*, 345; idem, *Бококоторска сликарска школа*, 78. Транскрипције су објавили Шеровић, *Манастир Прасквица*, 10–11; Ђ. Сп. Радојичић, *Извештај о раду на проучавању старих српских рукописних и штампаних књига, као и других старина*, Историјски часопис 2 (1949–1950) 346.

[72] За најновије издање и превод натписа, са старијом литературом, v. Петровић, *Прилог проучавању сликарских остварења Радула и Димитрија у цркви Св. Тројице у Прасквици*, 216–217, 218. Претпоставку о томе да је Андрија из натписа на икони Свете Тројице син Никца Петрова већ је изнео Мијовић, *Фреске у певници Балше III*, 345, n. 5.

[73] Шеровић је, наиме, претпостављао да се акроним с̑ п̑ с̑ може разрешити као сын (и) прежде сын, то јест "онај који јест и који је прије био, тј. Бог", v. П. Д. Шеровић, *О генеалогији породице иконописаца Димитријевића-Рафаиловића*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор 23/3–4 (1957) 260 (с гледиштем да се наведени акроним појављује само на делима бококоторских иконописаца). Cf. Вујичић, *Иконописна дјела Димитрија даскала у Рисну*, 215, n. 4, где се указује на пример на Димитријевој икони Богородице с Христом из Рисна, као и на неке исте скраћенице из опуса попа Страхиње, сликара Јована и Георгија Митрофановића.



Сл. 24. Максим Тујковић, Расӣеће, 1708. Црква Свеӣоī Луке у Коӣору (ӣрема Љ. Сӣошић)
Fig. 24. Maksim Tujković, Crucifixion, 1708. Church of St. Luke in Kotor (after Lj. Stošić)

Извесне иконографске особености описане иконе нужно је укратко прокоментарисати. Појава крстастог нимба средишњег анђела и легенде уз њега заснована је на древним богословским тумачењима по којима се праоцу Авраму јавио Син Божији.[74] Иако су такви прикази с времена на време критиковани као догматски неисправни,[75] њихова појава никада није искорењена. Тој традицији христолошке ликовне елаборације Гостољубља Аврамовог припада и икона из Прасквице.

Можда је још занимљивије то што су на њој два бочна анђела означена као арханђели Михаило и Гаврило. Такве легенде такође имају упориште у средњовековним тумачењима старозаветне епизоде о којој је реч. У појединим византијским текстовима посвећеним арханђелима у њихова чуда убраја се и Гостољубље Аврамово, а иста сцена појављује се каткад и у оквиру њихових сликаних циклуса.[76] Како је језгровито запажено, „уколико пратиоце Христа-Господа — како црквени догмат схвата лик једног од тројице анђела који су се јавили Авраму — треба идентификовати, изгледало је прикладно да то буду главни арханђели Михаило и Гаврило".[77] На основу наведених тумачења и иконографске традиције представа Гостољубља Аврамовог укључена је и у поједине српске циклусе арханђела. Тако се представа старозаветне Свете Тројице појављује на икони арханђела Михаила са циклусом његових чуда с морачког иконостаса (1599/1600).[78] Док та икона попа Страхиње из Будимља може да има само посредан значај за одгонетање порекла иконографије пrasквичког „надверја", икона Димитрија даскала са иконостаса Светог Луке у Котору, из 1689. године (сл. 17), заслужује највећу пажњу. Баш као и на икони из Прасквице, на том которском „кемеру", обогаћеном ликовима Аврама и Саре и са сведеном архитектонском позадином, средишњи анђео приказан је с крстастим нимбом, акронимом ĉ п̃ ĉ (такође није сачувано прво слово), али и с Христовим именом /ι(сох)с / х(рнсто)с/, које, у недостатку простора, није исписано на прасквичком Гостољубљу. Осим тога, и на примерку из Котора бочни анђели означени су као Михаило и Гаврило.[79]

На основу описа Петра Шеровића и фотографије објављене у књизи П. В. Ковачевића познато је да се икона Свете Тројице налазила изнад царских двери иконостаса у истоименој прасквичкој цркви.[80] Могуће је, међутим, да је икона на иконостасу цркве Светог Николе, где се првобитно налазила, била смештена изнад северних двери, што је устаљено место представе Старозаветне Тројице. Наиме, представа Гостољубља Аврамовог тумачена је вековима и као старозаветна префигурација

[74] О иконографији Гостољубља Аврамовог: М. Малицкий, *К истории композиции ветхозаветной Троицы*, Seminarium Kondakovianum 2 (1928) 35–34; Ντ. Χαραλάμπους-Μουρίκη, *Η παράστασις της Φιλοξενίας του Αβραάμ σε μια εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου*, Δελτίον ΧΑΕ 3/4 (1962–1963) 87–114; А. А. Салтыков, *Иконография «Троицы» Андрея Рублева*, in: *Древнерусское искусство XIV–XV веков*, ed. О. И. Подобедова, Москва 1984, 77–85; P. Hunt, *Andrei Rublev's Old Testament Trinity Icon: Problems of Meaning, Intertextuality, and Transmission*, Symposion 7–12 (2002–2007) 15–46. О другом могућем значењу крстастог нимба око главе средишњег анђела: J. Meyendorff, *L'iconographie de la Sagesse divine dans la tradition byzantine*, CA 10 (1959) 268–269.

[75] Московски Стоглави сабор (1551) осудио је представљање анђела са Христовим именом у легендама и с крстастим нимбовима, било само средишњег, било сва три, cf. Л. Успенски, *Теологија иконе*, Манастир Хиландар 2000, 198–200.

[76] У *Књизи о засӣуӣништву арханђела Михаила* византијског историчара Никите Хонијата (XII век) анђели који су се јавили Авраму именовани су као Михаило и Гаврило, док се јављање Авраму убраја у чуда арханђела Михаила у *Похвали арханђела Михаила* александријског архиепископа Теодосија (VI век) и *Повесӣи о чудима арханђела Михаила* цариградског ђакона и хартофилакса Свете Софије Пантелеона (IX–X век), cf. С. Габелић, *Циклус арханђела у визанӣијској умеӣносӣи*, Београд 1991, 65.

[77] Габелић, *Циклус арханђела*, 65. За преглед споменика у којима је сцена Гостољубља Аврамовог уврштена у циклус Арханђела: eadem, *Визанӣијски и ӣосӣвизанӣијски циклуси арханђела (XI–XVIII век). Преглед сӣоменика*, Београд 2004, passim.

[78] Петковић, *Морача*, 61, n. 267; С. Габелић, *Посӣвизанӣијски циклуси арханђела на ӣримерима из Мораче, Кучевишӣа, Сарајева и Трнова*, ЗЛУМС 32–33 (2002) 36; eadem, *Визанӣијски и ӣосӣвизанӣијски циклуси арханђела*, 233–234, кат. бр. 77.

[79] Икону, иначе прилог Даба Николића „од племена Мркоњића", описао је Мијовић, *Бококоӣорска сликарска школа*, 75, где је, вероватно штампарском грешком, наведена година 1698. Cf. М. Кривокапић, *Исӣорија икона и иконосӣаса у црви Свеӣоī Луке у Коӣору*, 217, n. 25, где се доноси тачније читање натписа с надверија. Аутор запажа да је „Гостољубље Аврамово, најблаже речено, необично јер изнад средњег анђела стоји ИС ХС а изнад лијевог и десног М и Г (Михаило и Гаврило)".

Поменута икона Свете Тројице на надверију из Будисаваца, рад Максима Тујковића — на који ћемо се још једном вратити у даљем тексту — веома је потамнела, па се не разазнаје да ли су анђели били представљени с нимбовима и какве су њихове легенде (Ивановић, *Црква Преображења у Будисавцима*, 124–125, сл. 23; idem, *Наӣис ӣаӣријарха Арсенија IV Јовановића*, 241, сл. 7, 8). На Тујковићевој икони Гостољубља Аврамовог из Сарајева средишњи анђео означен је као Исус Христос, али се на основу описа и репродукција не може закључити јесу ли анђели имали крстове у нимбовима (Мирковић, *Сӣарине Сӣаре цркве у Сарајеву*, 20, таб. XXX/3; Ракић, *Иконе Босне и Херцеговине*, 129, кат. бр. 43).

[80] Шеровић, *Манасӣир Прасквица*, 10–11; Ковачевић, *Пашӣровићи*, сл. на стр. 97. М. Црногорчевић само помиње иконостас у цркви Свете Тројице: „Данашњи је иконостас у врло трошном стању, а пређашњи се одликовао красним резбаријама" (Црногорчевић, *Манасӣири ӣашӣровски у Боци Коӣорској*, 73). Слично томе, Бошко Стрика наводи: „Иконостас се одликује лепим резбаријама али је данас оронуо" (Стрика, *Далмаӣински манасӣири*, 264).

Тајне вечере, односно евхаристије. Због тога је она традиционално сликана у олтару,[81] а на иконостасима обично изнад северних двери, које воде у проскомидију.[82] На том месту, уосталом, налази се и Димитријева икона из Светог Луке у Котору. Ипак, на другу могућност упозорава пример из Будисаваца, где је Тујковићева икона Старозаветне Тројице постављена изнад царских двери.

Павле Мијовић, једини досадашњи истраживач иконе, био је уверен у то да је она дело утемељитеља бококоторске уметничке радионице: „Епиграфска анализа слова и стилски манир ’писања’ ликова и композиција у цјелини потврђују да је то Димитријев рад.“[83] Наведена запажања о стилу иконе тешко су прихватљива. У складу с данашњим стањем проучености Димитријевог сликарског рукописа, али и стилских схватања његових следбеника, мора се спровести другачија атрибуција иконе. Истина, неки њени стилски детаљи могу донекле да подсете на одговарајуће елементе ликовног језика зачетника дуговечне породичне сликарске радионице из Боке Которске, а ни година 1714. не би била сметња да се икона припише баш њему. Те релативне сличности, међутим — сасвим смо у то уверени — треба разумети тек као последицу чињенице да је аутор иконе Гостољубља Аврамовог Димитријев ученик. Био је то, по свему судећи, Максим Тујковић, цетињски монах пореклом из Горњег Грбља, аутор чија су дела разасута широм старе Црне Горе и црногорског приморја, а налазе се и у неким од најживљих средишта српске културе под Турцима, попут Пећке патријаршије, Никољца, Свете Тројице пљеваљске или Сарајева.[84]

Да прасквичка икона Гостољубља Аврамовог није Димитријево дело, већ остварење Максима Тујковића,[85] показује њено поређење с Димитријевом которском иконом исте иконографске садржине (слике 16 и 17). Очигледно, ученик је могао од учитеља само механички да преузме неке особене детаље, махом декоративне, попут облика посуда и прибора, орнамената и облика тканине на ивицама трпезе, стилизације прстију у гестовима благосиљања или белих тачака испод очију. Слични су и начин решавања косе анђела и карактеристична типологија њихових лица, са интензивно осенченим подочњацима, а и колорит двеју икона, с доминацијом јарких боја, доста је сродан. Међутим, у поређењу с прасквичким фигурама наглашено непрецизне анатомије и готово карикатурално искривљених лица, са изразитим графицизмом у моделацији, три анђела на Димитријевом которском „кемеру“ делују много складније и волуминозније. Слободније речено, компарација двеју икона не оставља места сумњи у то да је которску сликао зограф с много више уметничког дара. С друге стране, све наведене особености неоплемењених ликова анђела из Прасквице у потпуности одговарају неким Тујковићевим остварењима, подједнако декоративистичким. Довољно је овом приликом усмерити пажњу на иконе Недреманог ока из Народног музеја (сл. 18) и Сарајева,[86] анђеле са крста у Никољцу,[87] као и на његову икону Гостољубља са иконостаса у Сарајеву, формално-иконографски унеколико различиту.[88]

За атрибуцију прасквичке иконе Свете Тројице Максиму Тујковићу подједнако је упутно и проматрање морфологије њеног дуборезног рама. Док затамњена представа Гостољубља Аврамовог из Будисаваца, коју је сам Тујковић даровао тој цркви, није сагледљива у односу с праксвичком иконом исте иконографске садржине, дотле је поређење њихова два оквира више него



Сл. 25. Неūознаūи бококоūорски сликар, Царски Деизис. Манасūир Прасквица
Fig. 25 Unknown painter form Boka Kotorska, Royal Deesis. Monastery of Praskvica

корисно.[89] На та два дуборезна рада примењена је готово идентична флорална орнаментална схема, а једину значајну међусобну разлику представљају апликације с доњих лучних ивица двају „надверја“, јер је у Будисавцима тај украсни детаљ заснован на мотиву двоструке ромбоидне траке с низом копчи. Сличности прасквичког оквира са оним у цркви Светих апостола у Пећи,[90] који је, исте године као и „кемер“ у Будисавцима, „иконописац

[81] Cf. Б. Тодић, *Грачаница. Исūорија и сликарсūво*, Београд–Приштина 1988, 143.

[82] Cf. примере које наводи С. Пејић, *Манасūир Пусūиња*, Београд 2002, 147–148.

[83] Мијовић, *Бококоūорска сликарска школа*, 78.

[84] О Максиму Тујковићу cf. Мирковић, *Сūарине Сūаре цркве у Сарајеву*, 16–21; Đ. Mazalić, *Slikarska umjetnost u Bosni i Hercegovini u tursko doba*, Sarajevo 1965, 122–124; Vujičić, *Nekoliko nepoznatih djela bokokotorskog ikonopisca Maksima Tujkovića*, 325–328; Ивановић, *Наūūис ūаūријарха Арсенија IV Јовановића*, 221–222, 239–243; Д. Медаковић, *Срūска умеūносū у XVIII веку*, Београд 1981, 71–72; Вујичић, *Иконоūисна дјела бококоūорских сликара у региону Скадарског језера*, 138; Рачевић, *Сликарсūво Црне Горе у новом вијеку*, 138; Ракић, *Радул*, 127–128; idem, *Иконе Босне и Херцеговине*, 48, 129–133; idem, *Икона Свеūог Арсенија Срūског*, 113–124; Gagović, *Crnogorski ikonostasi i njihovi tvorci*, 59–62; Стошић, *Иконосūас Максима Тујковића у Никољцу*, 631–637; М. Живковић, *Икона Богородице са Хрисūом и свеūим Николом из манасūира Свеūе Тројице у Пљевљима. Прилог ūроучавању сликарског оūуса Максима Тујковића*, ЗЛУМС 41 (у припреми за штампу).

[85] Да је реч о делу Максима Тујковића, несвесно је наслутио још Петар Шеровић: „Резбарије на иконостасу сасвим су сличне резбаријама на иконостасу цркве св. Луке у Котору, те је врло вјеројатно да их је исти мајстор правио“ (Шеровић, *Манасūир Прасквица*, 11). Иако то није јасно саопштено, аутор је вероватно мислио на которско надверије с Деизисом и на сликани крст, о којем ће бити речи даље у тексту. Оба дела су, по свему судећи, остварења Максима Тујковића (cf. infra). Шеровић, осим запажања о резбарији, износи и мишљење о томе да је фреске у цркви Свете Тројице „по свој прилици радио неки од зоографа Рафаиловића“ (*loc. cit.*). Полазећи од Шеровићевих запажања, Душан Берић неосновано је помислио да је и фреске и иконостас у Светој Тројици радио Петар Рафаиловић, cf. Berić, *Nekoliko ikona bokeljskih slikara Dimitrijevića-Rafailovića*, 280.

[86] Г. Томић, *Бококоūорска иконоūисна школа, XVII–XIX век*, Београд 1957, 5, сл. 19; Д. Милошевић, М. Татић-Ђурић, *Средњовековна умеūносū у Србији*, Београд 1969, кат. бр. 83; Ракић, *Иконе Босне и Херцеговине*, 129–130, кат. бр. 54.

[87] Стошић, *Иконосūас Максима Тујковића у Никољцу*, сл. 9–10.

[88] Мирковић, *Сūарине Сūаре цркве у Сарајеву*, таб. XXX/3.

[89] Ивановић, *Црква Преображења у Будисавцима*, сл. 23; idem, *Наūūис ūаūријарха Арсенија IV*, сл. 7–8; Б. Вујовић, *Умеūносū обновљене Србије 1791–1848*, Београд 1986, сл. 37.

[90] Ивановић, *Наūūис ūаūријарха Арсенија IV*, сл. 1–2.



Сл. 26. Христос, детаљ слике 25.
Fig. 26. Christ, detail of Fig. 25.

Максим“ израдио по наруџбини патријарха Арсенија IV, свог најважнијег покровитеља, такође су толико изражене да не треба ни помишљати на могућност да су их израдила два различита „руkоделца“. До истог закључка долази се и када се упореде прасквичко „надверје“ и Тујковићева икона Царског Деизиса са иконостаса Старе цркве у Сарајеву.[91]

Према свему наведеном, може се закључити да је икона Свете Тројице из Прасквице, настала 1714. године, један од новооткривених радова Максима Тујковића. Ако се прихвати претпоставка, по нашем мишљењу довољно утемељена, да су његова прва остварења велики крст и „надверје“ с Деизисом из Светог Луке у Котору, из 1708. године,[92] онда би прасквичка икона о којој је реч била друга на хронолошкој листи његових сачуваних дела.[93]

Расӣеће Хрисӣово

Осим иконе Гостољубља Аврамовог, у Прасквици се чува још неколико радова Максима Тујковића. Раније неосновано приписиван сликару Димитрију,[94] велики крст који се налазио у цркви Свете Тројице,[95] а данас се чува у ризници, показује све одлике сликарског рукописа поменутог мајстора. Никакву сумњу у такву атрибуцију не оставља ни морфологија дуборезног оквира (сл. 19). По себи се намеће претпоставка да је то сликано Распеће настало исте године кад и “надверје” с представом Гостољубља Аврамовог. У том случају, крст о којем је реч треба замислити као део иконографског програма иконостаса у цркви Светог Николе.[96]

На дрвеном крсту, на чијем је врху акроним І҃·Н҃·Ц҃·І҃, насликан је распети Христос. Његова глава, с нимбом у којем је уобичајени натпис ѻ ωн, схематично је изведена, с распуштеним прameновима косе и наглашеним борама на челу. У начину на који је приказао Спаситељеве затворене очи очитују се недоследност мајсторовог сликарског поступка и његова непажња. Христове очи представљене су као да су отворене, с горњим и доњим капцима и трепавицама, али им недостају зенице. Како би очи изгледале као да су затворене, Тујковић их је једноставно „премазао“ тамним окером (сл. 20). У наивном веристичком духу представљено је и Господње измучено тело, израженог скелета и мускулатуре, а склоност ка декоративизму огледа се и у облицима и брижљиво изведеном орнаменталном украсу Христове перизоме. Два млаза, један црвен, а други бео, истичу из Христових ребара, по један млаз крви из рана на дlановима, док се крв из рана на стопалима слива на Адамову лобању у голготској пећини. У угловима крста налазе се четири симболичка приказа јеванђелиста. С леве стране Христове представе смештен је анђео са златним крилима, симбол јеванђелисте Матеја, одевен у маслинастозелен хитон и црвен химатион /ⰿ(а)ѳ(ен):·/. Њему је пандан симбол јеванђелисте Марка са супротне стране — крилати лав зелене боје /ⰿ(а)р(ко):·/. Преостале две представе заправо су цртежи, а испод њих се види позлаћен фон. На врху вертикалног крака крста приказан је орао, симбол јеванђелисте Јована (натпис је уништен), а са супротне стране симбол јеванђелисте Луке — крилати бик /л(о)~ѵк(а):·/. Сва четири јеванђелиста имају нимбове и држе јеванђеље, у складу с вековном иконографском традицијом.[97] Дуж ивица крста налази се позлаћен оквир у виду низа плочица полукружних завршетака, а на доњи крак крста надовезује се квадратно поље с полукружним испупчењима са страна, унутар којег је цвет.

За још два досад неразматрана експоната прасквичке ризнице може се с довољно поуздања претпоставити да су чинила целину са описаним Распећем. Један је позлаћено подножје крста у виду стилизованих конфронтираних змајева (сл. 21),[98] а други икона са стојећом фигуром Јована Богослова. Он је представљен у црвеном хитону и плавом химатиону, како, браде наслоњене на десну руку, тугује за распетим Христом (сл. 22).

Ако се сва три разматрана фрагмента посматрају заједно, као део некадашње целине Распећа, па се онда упореде с Тујковићевим потписаним делима или оним која му се уверљиво приписују, онда постаје јасно да је и делове крста из Прасквице оправдано сматрати делима грбаљског „руkоделца“. Тако, када се подједнака пажња посвети крстовима у Прасквици и Никољцу (сл. 23),[99] постају очигледне изузетне стилске блискости двеју представа распетог Христа и симбола јеванђелиста. Сасвим су сродни и

---

[91] Мирковић, *Сӣарине Сӣаре цркве у Сарајеву*, таб. XXX/1.

[92] Cf. R. Vujičić, *O duboreznoj djelatnosti bokokotorskih ikonopisaca*, Бока 19 (1987) 149, n. 19. За мишљење да је которски крст дело сликара Димитрија cf. Кривокапић, *Исӣорија икона и иконосӣаса у цркви Свеӣог Луке у Коӣору*, 216; Ракић, *Икона Свеӣог Арсенија Срӣског*, 120, n. 51.

[93] Овом приликом не бисмо смели занемарити један детаљ из старије литературе. Рајко Вујичић, заслужни истраживач опуса Максима Тујковића, у краткој белешци наводи да се радови тог иконописца чувају у „Nikoljcu kod Bijelog Polja, u Staroj pravoslavnoj crkvi u Sarajevu, u manastiru Praskvici i drugdje“ (Vujičić, *O duboreznoj djelatnosti bokokotorskih ikonopisaca*, 149, n. 19). Нажалост, напомена о постојању Тујковићевих остварења у Прасквици није детаљније образложена, па је остало нејасно на која се дела том приликом желела скренути пажња. Зато се можемо само запитати да ли је, као добар познавалац Тујковићевог опуса, аутор имао на уму управо оне иконе које ми приписујемо том монаху и иконописцу.

[94] Мијовић, *Бококоӣорска сликарска школа*, 79.

[95] Крст са иконостаса Свете Тројице помиње Шеровић, *Манасӣир Прасквица*, 10.

[96] Cf. Мијовић, *Бококоӣорска сликарска школа*, 79.

[97] О симболима јеванђелиста у источнохришћанској уметности: G. Galavaris, *The Illustrations of the Prefaces in Byzantine Gospels*, Wien 1979, 36–49; R. Nelson, *The Iconography of Preface and Miniature in the Byzantine Gospel Book*, New York 1980, 15–34; N. Πανσελήνου, *Τα σύμβολα των ευαγγελιστών στη βυζαντινή μνημειακή τέχνη. Μορφή και περιεχόμενο*, Δελτίον ΧΑΕ 17/4 (1993–1994) 79–86.

[98] Оно је видљиво на старој фотографији (Ковачевић, *Пашӣровићи*, сл. на стр. 97).

[99] Пејовић, Чиликов, *Православни манасӣири у Црној Гори*, сл. на стр. 336 и на омоту корица књиге; Стошић, *Иконосӣас Максима Тујковића у Никољцу*, сл. 3.

неки детаљи на бочним фигурама, попут „усечених“ троугаоних подочњака — чиме је, колико упечатљиво толико и до краја ненатуралистички, сугерисана њихова патња.[100] Надаље, испоставља се да су и позлаћени дуборези два Распећа веома слични. Изузев орнаменталне траке оквира, подножја су практично истоветна, а на први поглед уочавају се и блискости оквира иконе апостола Јована са одговарајућим делом никољачког иконостаса. Намах пада у очи и сасвим подударна стилизација кракова крста. У понеким детаљима фрагментарно очуваном крсту из Прасквице још је сличнији крст из цркве Светог Луке у Котору, најраније Тујковићево дело, из 1708 (сл. 24).[101] Данашњи Христов лик на которском крсту познији је грчки рад, па је сасвим искључена могућност детаљнијег стилског поређења тог најупечатљивијег иконописног елемента двају крстова. У односу на крст из Никољца, которски примерак сроднији је прасквичком по орнаменталној траци која оивичава крст, као и оквире икона Богородице и светог Јована. И горњи регистар тих которских оквира, слободније структурисане флоралне орнаментике, сроднији је одговарајућим деловима крста из Прасквице него разматрани никољачки пример.

У кругу бококоторске сликарско-дрворезбарске радионице негован се задуго сасвим сличан тип великог крста. О томе, рецимо, сведочи примерак из ризнице манастира Савине[102] или велики крст на иконостасу Василија Рафаиловића у цркви Светог Николе манастира Градишта (1796).[103] Како је већ с пуним правом примећено, својеврстан прототип те типолошке групе иконостасних крстова јесте онај са иконостаса у Подврху, рад сликара Јована.[104] Ипак, будући да је которски крст настао 1708. године, а да се крст из Прасквице може прилично поуздано датовати у 1714, не чини се до краја убедљивом помисао на то да је Тујковићев крст у Никољцу морао да настати непосредним угледањем на поменуто Јованово дело.[105] Оправданије је, сматрамо, претпоставити да је морфологија Тујковићевих крстова заснована на другом, нешто млађем узору. Чини се вероватним да је у уобличавању бококоторских крстова место својеврсног предлошка, као и када је реч о многим иконографским и стилским особеностима остварења бококоторских мајстора, припадало крсту на иконостасу Старе цркве у Сарајеву, из око 1674. године,[106] делу зографа Радула, Јовановог ученика. Из окриља Радуловог стваралаштва, на чије се радове сам Максим Тујковић непосредно угледао приликом боравка у Сарајеву 1733/1734. године, тај тип Распећа могао је доспети до њега посредством Димитрија даскала, његовог учитеља и Радуловог ученика.

ИКОНЕ НЕПОЗНАТИХ СЛИКАРА

Престона икона Деизиса

У Шеровићевом опису некадашње олтарске преграде у цркви Свете Тројице, археографски значајном, али, на несрећу, исувише кратком и уопштеном, помињу се и престоне иконе: „… првобитне пријестолне иконе нијесу сачуване, него су постављене друге које су такођер старе.“[107] Те „друге“ иконе Богородице и Христа, видљиве и на објављеној фотографији,[108] настале су у XIX веку, а данас се чувају у манастирској ризници. На овом месту скренућемо пажњу на још једну икону из Прасквице која досад није разматрана, а која се некада засигурно налазила на једном од манастирских иконостаса.

Икона је толико пострадала да чак и само утврђивање њене иконографске садржине захтева дуго и пажљиво посматрање. Ипак, поуздано се може закључити да је то још једна прасквичка икона с представом Деизиса. Најочуванија је представа Христа на полукружном окер престолу, чије су горње светлоплаве ивице уоквирене низом бисера и профилисане трима тамноплавим линијама. Христос је приказан у црвеном хитону и плавом химатиону, како седи на престолу, ногу наслоњених на светлоплав супедион. На несрећу, уништен је већи део његовог лика, као и десна рука, која је без сумње била представљена у гесту благослова. Левом руком фронтално приказани Христос придржава отворену књигу, на чијим је листовима исписан већ поменути одломак из *Јеванђеља по Матеју* (25, 34): прндє|тє бл(а)г|осло|вєнн | ѡца | моєг(о) н (н)ас(л)є|дѹнт(є) | о(у)гото|в(лєно). Лево од Страшног судије видљиви су скромни остаци Богородичине фигуре, црвени фрагменти њеног мафориона и доњи крај светлоплаве хаљине. На десној страни сачували су се само доњи део Претечиног лица и подужи фрагмент његове зелене хаљине. Горња половина фона иконе била је исликана светлим окером, а доња маслинастозеленом бојом. На доњој половини уочљиве су многобројне рупице од црвоточине.

Ту прилично оштећену икону одликују изузетно расветљен и „звучан“ колорит, готово без трагова тоналног нијансирања, наглашено линеарна и геометризована стилизација драперије, као и груба моделација инкарната, расветљеног веома дебелим потезима беле боје. На основу тога могло би се помислити да је реч о још једном остварењу Максима Тујковића. У детаље који одговарају рукопису тог грбаљског иконописца спада и описана декорација престола. У том погледу сличности се уочавају на његовим иконама из Никољца,[109] Сарајева[110] и Стањевића.[111] Доношење поузданијих судова о стилским одликама иконе, међутим, онемогућују велика оштећења ликова Христа, Богородице и светог Јована Претече. Стога проблем атрибуције те иконе ипак остаје неразрешен.

Икона „Царског Деизиса“

На крају наше студије о одабраним иконама из Прасквице размотрићемо још једну икону „Царског Де-

---

[100] Cf. те особене детаље на икони Богородице из Никољца: Стошић, *Иконосшас Максима Тујковића у Никољцу*, сл. 4.

[101] Cf. n. 93.

[102] Медаковић, *Манасшир Савина*, сл. 64.

[103] Пејовић, Чиликов, *Православни манасшири у Црној Гори*, сл. на стр. 126, и према сопственој фото-документацији. Cf. и иконе Богородице и Јована Богослова, фрагменте некадашњег иконостаса, из Народног музеја у Београду (Томић, *Бококошорска иконойисна школа*, 22, кат. бр. 36–38, таб. V; Д. Милошевић, *Иконе. Бококошорска иконойисна школа у Народном музеју*, Београд 1971, 17, кат. бр. 15–16).

[104] Стошић, *Иконосшас Максима Тујковића у Никољцу*, 634. За крст иконостаса у Подврху cf. А. Сковран, *Црква манасшира Свешог Николе у Подврху*, in: *Манасшир Свешог Николе у Подврху 1606–2006*, ed. Г. Марковић, Београд 2006, 151, сх. III, сл. 19–20.

[105] За ту претпоставку cf. Стошић, *Иконосшас Максима Тујковића у Никољцу*, 634.

[106] О том крсту: Ракић, *Радул*, 164, кат. бр. II/12–19, сл. 61.

[107] Шеровић, *Манасшир Прасквица*, 11.

[108] Ковачевић, *Пашшровићи*, сл. на стр. 47.

[109] Стошић, *Иконосшас Максима Тујковића у Никољцу*, сл. 6, 8.

[110] Мирковић, *Сшарине Сшаре цркве у Сарајеву*, таб. XXVIII.

[111] Пејовић, Чиликов, *Православни манасшири у Црној Гори*, сл. на стр. 97; Стошић, *Иконосшас Максима Тујковића у Никољцу*, сл. 14.

изиса“ (сл. 25). Ни она досад није посебно проучавана. Само се једна кратка белешка Петра Шеровића односи на то дело. На основу ње сазнаје се да се икона налазила изнад северних двери иконостаса Свете Тројице.[112] То је такође представа Деизиса с Христом Царем царева и Великим архијерејем и она у великој мери одговара иконографској формули с разматране иконе Димитрија даскала из Подострога. Тај други прасквички „кемер“ с Деизисом, међутим, знатно је већих димензија, а композиција Деизиса у односу на укупну површину иконе заузима сразмерно малу површину. По томе она веома подсећа на Тујковићеву икону Свете Тројице. Представе Христа, Богородице и светог Јована смештене су у четворолисне издужене медаљоне, од којих је средишњи хоризонталан, а друга два су вертикална. Цар царева и Велики архијереј /і(соү)с / χ(рнсто)с; ѡ он/ формално-иконографски до детаља одговара представи с већ разматраног Димитријевог Царског Деизиса. Христос је представљен допојасно, руку симетрично подигнутих у благослову бочних фигура, са истоветном одећом и инсигнијама као на Димитријевој икони. Изузетна стилска сродност два Христова лика очитује се у готово идентичном цртежу. Ту се, међутим, све ликовне сродности две представе завршавају. Наиме, Христова фигура на овом „надверју“ није колорисана, већ је остављена у цртежу, тако да се испод ње јасно види позлата фона. Сликар је само местимично осенчио фигуру наносима мрке и црвене боје, а на крају је доњи регистар испунио црвеном, којом је премазао и унутрашње ивице медаљона (сл. 26). На исти начин сликане су и стојеће фигуре Богородице /мн(тн)р / ѳ(ео)ү/ и светог Јована Претече /светы | іѡ(а)н пр(е)дн|теча/, у ставовима уобичајеним за представу Деизиса. Средишњи регистар фона два бочна медаљона запрема трака црвене боје. Сродности два прасквичка Деизиса употпуњује и текст који се налази на другој икони. На горњој ивици њеног рама исписан је крупним црвеним словима први стих 92. (93) псалма, потпунији у односу на онај с Димитријеве подострошке иконе: г(о)с(по)дь вьц(а)рн се і вь вѣлѣ лепотоү се ѡблече · ѡблече се господь вь снлꙋ н препоıаса се ·.[113]

Док се о сродностима два прасквичка „надверја“ с Деизисима може говорити када су у питању иконографско решење Деизиса и његова стилска, заправо цртачка својства, све сродности нестају када се пажња усмери на богато резбарен и позлаћен рам друге иконе. Он је заснован на преплетима палмета и стабљика. Преплети прате структуру Деизиса рачвајући се од сваког медаљона, а тој трипартитној композицији одговарају и дуборезни цветови, по један испод представа Богородице и светог Јована, а два испод Христове фигуре. С горње стране и бочно рам уоквирују једноставне траке, од којих је лева уништена у горњем делу. На лучну профилисану ивицу с доње стране рама смештен је тзв. мотив повезаних копчи, којем су у угловима придодати и троугаоно обликовани украси у виду палмета, одвојени од остатка лука кратком вертикалном профилисаном траком. Дуборезни оквир иконе и облици медаљона подсећају на разматрану Тујковићеву икону Гостољубља Аврамовог из Прасквице и, следствено томе, на његове радове из Будисаваца, Светих апостола у Пећи и из Сарајева.[114] Ипак, у целини гледано, резбарија прасквичког кемера нешто је крупнијих облика и једноставније а строже артикулисане орнаменталне структуре. У том погледу он је сличнији неким радовима бококоторских мајстора млађе генерације, попут „надверја“ са иконом Недреманог ока из Савине.[115] Због тога ни фигуре из Деизиса, ма колико одговарале Димитријевом поузданом цртежу, не би требало сматрати његовим делом. Исто важи и за могућност да је реч о делу Максима Тујковића, иако дуборез подсећа на његове познате радове. Дакле, чини нам се најоправданијим закључак да је икону Царског Деизиса радио један од чланова „бококоторске сликарске школе“, засад непознат.

[112] Шеровић, *Манастир Прасквица*, 11. Cf. Ковачевић, *Паштровићи*, сл. на стр. 47.

[113] Транскрипцију натписа, уз неколико грешака, доноси П. Шеровић, *Манастир Прасквица*, 11.

[114] Ивановић, *Црква Преображења у Будисавцима*, сл. 23; idem, *Натпис патријарха Арсенија IV*, сл. сл. 1–2, 7–8; Вујовић, *Уметност обновљене Србије*, сл. 37; Мирковић, *Старине Старе цркве у Сарајеву*, таб. XXX/1.

[115] Медаковић, *Манастир Савина*, сл. 50.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ – REFERENCE LIST

Антоновић М., *Оснивачка повеља Балше III Балшића манастиру Светог Николе на Прасквици*, Стари српски архив 5 (2006) 207–227 [Antonović M., *Osnivačka povelja Balše III Balšića manastiru Svetog Nikole na Praskvici*, Stari srpski arhiv 5 (2006) 207–227].

Berić D., *Nekoliko ikona bokeljskih slikara Dimitrijevića-Rafailovića*, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 9 (1955), 276, 285.

Bokokotorska ikonopisna škola, katalog, Dubrovnik 1961.

Божанствене литургије, прев. Ј. Поповић, Београд 1978 (*Božanstvene liturgije*, prev. J. Popović, Beograd 1978).

Црногорчевић М., *Цркве и манастири у општини будванској*, Задар 1901 (Crnogorčević M., *Crkve i manastiri u općini budvanskoj*, Zadar 1901).

Црногорчевић М., *Манастири паштровски у Боци Которској*, Старинар 12 (1895), 69, 74 [Crnogorčević M., *Manastiri paštrovski u Boci Kotorskoj*, Starinar 12 (1895), 69, 74].

Чиликов А., *Паштровске цркве и манастири. Зидно сликарство*, Подгорица 2010 (Čilikov A., *Paštrovske crkve i manastiri. Zidno slikarstvo*, Podgorica 2010).

Ћоровић-Љубинковић М., *Средњовековни дуборез у источним областима Југославије*, Београд 1965 (Ćorović-Ljubinković M., *Srednjovekovni duborez u istočnim oblastima Jugoslavije*, Beograd 1965).

Дмитриева С., *Фрески храма Спаса Преображения на Ковалёве в Новгороде, 1380 года*, Москва 2011 (Dmitrieva, S., *Freski Spasa Preobrazheniīa na Kovalëve, 1380 goda*, Moskva 2011).

Dumitrescu C. L., *Pictura murală din ţara românească în veacul al XVI–lea*, Bucureşti 1978.

Djordjević I. M., Marković M., *On the Dialogue Relationship Between the Virgin and Christ in East Christian Art*, Зограф 28 (2000–2001) 13–48 [Zograf 28 (2000–2001) 13–48].

Ђурић В. Ј., *Раванички живопис и литургија*, in: *Манастир Раваница. Споменица о шестој стогодишњици*, Београд 1997², 53–61 (Djurić V. J., *Ravanički živopis i liturgija*, in: *Manastir Ravanica. Spomenica o šestoj stogodišnjici*, Beograd 1997², 53–61).

Ђурић В. J., *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974 (Djurić V. J., *Vizantijske freske u Jugoslaviji*, Beograd 1974).

Ђурић В. Ј., Бабић-Ђорђевић Г., *Српска уметност у средњем веку, II*, Београд 1997 (Djurić V. J., Babić-Djordjević G., *Srpska umetnost u srednjem veku, II*, Beograd 1997).

Ђурић В. Ј., Ћирковић С., Кораћ В., *Пећка патријаршија*, Београд 1990 (Djurić V. J., Ćirković S., Korać V., *Pećka patrijaršija*, Beograd 1990).

Εἰκόνες τῆς Κρητικῆς τέχνης, ed. Μ. Μπορμπουδάκης, Ἡράκλειον 1993 (*Eikones tēs Krētikēs technēs*, ed. M. Bormpoudakēs, Hērakleion 1993).

Енциклопедија српске историографије, ed. С. Ћирковић, Р. Михаљчић, Београд 1997 (*Enciklopedija srpske istoriografije*, ed. S. Ćirković, R. Mihaljčić, Beograd 1997).

Габелић С., *Циклус арханђела у византијској уметности*, Београд 1991 (Gabelić S., *Ciklus arhandjela u vizantijskoj umetnosti*, Beograd 1991).

Габелић С., *Манастир Лесново. Историја и сликарство*, Београд 1998 (Gabelić S., *Manastir Lesnovo. Istorija i slikarstvo*, Beograd 1998).

Габелић С., *Поствизантијски циклуси арханђела на примерима из Мораче, Кучевишта, Сарајева и Трнова*, ЗЛУМС 32–33 (2002) 36 [Gabelić S., *Postvizantijski ciklusi arhandjela na primerima iz Morače, Kučevišta, Sarajeva i Trnova*, ZLUMS 32–33 (2002) 36].

Габелић С., *Византијски и поствизантијски циклуси арханђела (XI–XVIII век). Преглед споменика*, Београд 2004 [Gabelić S., *Vizantijski i postvizantijski ciklusi arhandjela (XI–XVIII vek). Pregled spomenika*, Beograd 2004].

Gagović Z., *Crnogorski ikonostasi i njihovi tvorci*, Cetinje 2007.

Galavaris G., *The Illustrations of the Prefaces in Byzantine Gospels*, Wien 1979.

Голубовић Б., *Зидно сликарство цркве манастира Петковице у Фрушкој Гори*, ЗЛУМС 22 (1986) 95, 97, 113–115 [Golubović B., *Zidno slikarstvo crkve manastira Petkovice u Fruškoj Gori*, ZLUMS 22 (1986) 95, 97, 113–115].

Грозданов Ц., *Христос Цар, Богородица Царица, небесните сили и светите воини во живописот од XIV–XV век во Трескавец*, in: idem, *Студии за охридскиот живопис*, Скопје 1990, 132–149 (Grozdanov C., *Hristos Car, Bogorodica Carica, nebesnite sili i svetite voini vo živopisot od XIV–XV vek vo Treskavec*, in: idem, *Studii za ohridskiot živopis*, Skopje 1990, 132–149).

Грозданов Ц., *Исус Христос цар над царевима у живопису Охридске архиепископије од XV до XVII века*, Зограф 27 (1998–1999) 151–160 [Grozdanov C., *Isus Hristos car nad carevima u živopisu Ohridske arhiepiskopije od XV do XVII veka,* Zograf 27 (1998–1999) 151–160].

Грозданов Ц., *Охридско зидно сликарство XIV века*, Београд 1980 (Grozdanov C., *Ohridsko zidno slikarstvo XIV veka*, Beograd 1980).

Χαραλάμπους-Μουρίκη Ντ., *Η παράστασις της Φιλοξενίας του Αβραάμ σε μια εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου*, Δελτίον ΧΑΕ 3/4 (1962–1963) 87–114 [Charalampous-Mourikē D., *Hē parastasis tēs Philoxenias tou Avraam se mia eikona tou Vyzantinou Mouseiou*, Deltion ChAE 3/4 (1962–1963) 87–114].

Hunt P., *Andrei Rublev's Old Testament Trinity Icon: Problems of Meaning, Intertextuality, and Transmission*, Symposion 7–12 (2002–2007) 15–46.

Icons from the Orthodox Communities in Albania, ed. A. Tourta, Thessaloniki 2006.

Историја Црне Горе II/2, Титоград 1970 (*Istorija Crne Gore II/2*, Titograd 1970).

Ивановић М., *Црква Преображења у Будисавцима*, Старине Косова и Метохије 1 (1961) 123 [Ivanović, M., *Crkva Preobraženja u Budisavcima*, Starine Kosova i Metohije 1 (1961) 123].

Ивановић М., *Натпис патријарха Арсенија IV Јовановића на надверију иконостаса цркве св. Апостола у Пећкој патријаршији*, ЗЛУМС 13 (1977) 221–243 [Ivanović M., *Natpis patrijarha Arsenija IV Jovanovića na nadveriju ikonostasa crkve sv. Apostola u Pećkoj patrijaršiji*, ZLUMS 13 (1977) 221–243].

Ivanović M., Pajkić P., Lazović R., *Tri Longinove ikone iz Velike Hoče*, Glasnik Muzeja Kosova i Metohije 3 (1958) 198.

Ковачевић П. В., *Паштровићи. Културно-историјски преглед*, Београд 1976[2] (Kovačević P. V., *Paštrovići. Kulturno-istorijski pregled*, Beograd 1976[2])

Костић В., *Вукотићи и Руцовић., Енциклопедијски подаци*, Београд 2002 (Kostić V., *Vukotići i Rucovići. Encikopedijski podaci*, Beograd 2002)

Кривокапић М., *Историја икона и иконостаса у цркви Светог Луке у Котору*, in: *Црква Светог Луке кроз вјекове*, ed. В. Кораћ, Котор 1997, 207–217 (Krivokapić M., *Istorija ikona i ikonostasa u crkvi Svetog Luke u Kotoru*, in: *Crkva Svetog Luke kroz vjekove*, ed. V. Korać, Kotor 1997, 207–217).

Maguire H., *Heavenly court*, in: *Byzantine court culture from 829 to 1204*, ed. idem, Washington D. C. 1997, 247–258.

Малицкий М., *К истории композиции ветхозаветной Троицы*, Seminarium Kondakovianium 2 (1928) 35–45 [Malit͡skiĭ M., *K istorii kompozit͡sii vethozavetnoĭ Troit͡sy*, Seminarium Kondakovianium 2 (1928) 35–45].

Марковић М., *О иконографији светих ратника у источнохришћанској уметности и о представама ових светитеља у Дечанима*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1995, 621 (Marković M., *O ikonografiji svetih ratnika i istočnohrišćanskoj umetnosti i o predstavama ovih svetitelja u Dečanima*, in: *Zidno slikarstvo manastira Dečana. Građa i studije*, ed. V. J. Đurić, Beograd 1995, 621).

Mazalić Đ., *Slikarska umjetnost u Bosni i Hercegovini u tursko doba*, Sarajevo 1965.

Медаковић Д., *Један сликарски уговор из XVIII века*, in: idem, *Путеви српског барока*, Београд 1971, 265–269 (Medaković D., *Jedan slikarski ugovor iz XVIII veka*, in: idem, *Putevi srpskog baroka*, Beograd 1971, 265–269).

Медаковић Д., *Манастир Савина*, Београд 1978 (Medaković D., *Manastir Savina*, Beograd 1978).

Медаковић Д., *Српска уметност у XVIII веку*, Београд 1981 (Medaković, D., *Srpska umetnost u XVIII veku*, Beograd 1981).

Медић М., *Стари сликарски приручници, III. Ерминија о сликарским вештинама Дионисија из Фурне,* Београд 2005 (Medić M., *Stari slikarski priručnici, III. Erminija o slikarskim veštinama Dionisija iz Furne*, Beograd 2005).

Meyendorff J., *L'iconographie de la sagesse divine dans la tradition byzantine*, CA 10 (1959) 268–269 (= idem, *Byzantine Hesychasm: historical, theological and social problems,* London 1974, XVI).

Мијовић П., *Бококоторска сликарска школа XVII–XIX вијека, I Зограф даскал Димитрије*, Титоград 1960 (Mijović P., *Bokokotorska slikarska škola XVII–XIX vijeka, I. Zograf daskal Dimitrije*, Titograd 1960).

Мијовић П., *Фреске у певници Балше III у Прасквици*, Старинар 9–10 (1959) 345–353 [Mijović P., *Freske u pevnici Balše III u Praskvici*, Starinar 9–10 (1959) 345–353].

Милеуснић С., *Иконостас у капели Светог Спиридона у Котору*, in: *Црква Светог Луке кроз вјекове*, ed. В. Кораћ, Котор 1997, 221–230 (Mileusnić S., *Ikonostas u kapeli Svetog Spiridona u Kotoru*, in: *Crkva Svetog Luke kroz vjekove*, ed. V. Korać, Kotor 1997, 221–230).

Милеуснић С., *Сликар Остоја Мркојевић и његова иконописачка дела*, ЗЛУМС 21 (1985) 361 [Mileusnić S., *Slikar Ostoja Mrkojević i njegova ikonopisačka dela*, ZLUMS 21 (1985) 361].

Милошевић Д., Татић-Ђурић М., *Средњовековна уметност у Србији*, Београд 1969 (Milošević D., Tatić-Đurić M., *Srednjovekovna umetnost u Srbiji*, Beograd 1969).

Милошевић М., Милановић О., *Црква Светог Николе у манастиру Ново Хопово*, Рад војвођанских музеја 4 (1955) 268–269 [Milošević M., Milanović O., *Crkva Svetog Nikole u manastiru Novo Hopovo*, Rad vojvođanskih muzeja 4 (1955) 268–269].

Мирковић Л., *Православна литургика, II*, Београд 1982[3] (Mirković L., *Pravoslavna liturgika*, II, Beograd 1982[3]).

Мирковић Л., *Старине Старе цркве у Сарајеву*, Споменик Српске краљевске академије LXXXIII, други разред 65, Београд 1936, 16–21 (Mirković L., *Starine Stare crkve u Sarajevu*, Spomenik Srpske kraljevske akademije LXXXIII, drugi razred 65, Beograd 1936, 16–21).

Negrău E., *Deisis în pictura românească a secolelor XIV–XVIII. Teme şi semnificaţii*, Revista teologica 2 (2011) 47–63.

Nelson R., *The Iconography of Preface and Miniature in the Byzantine Gospel Book*, New York 1980.

Осташенко Е. Я., *Деисус („Предста Царица“)*, in: *Иконы Успенского собора Московского Кремля. XI – начало XV века*, Москва 2007, 128–133 [Ostashenko E. IA., *Deisus (“Predsta T͡sarit͡sa“)*, in: *Ikony Uspenskogo sobora Moskovskogo Kreml͡ia. XI– nachalo XV veka,* Moskva 2007, 128–133].

Πανσελήνου Ν., *Τα σύμβολα των ευαγγελιστών στη βυζαντινή μνημειακή τέχνη. Μορφή και περιεχόμενο*, Δελτίον ΧΑΕ 17/4 (1993–1994) 79–86 [Panselēnou N., *Ta symvola tōn euangelistōn stē vyzantinē mnēmeiakē technē. Morphē kai periechomeno*, Deltion ChAE 17/4 (1993–1994) 79–86].

Παπαμαστοράκης Τ., *Η μορφή του Χριστού Μεγάλου Αρχιερέα*, Δελτίον ΧΑΕ 4/17 (1993–1994) 67–76 [Papamastorakēs T., *Hē morphē tou Christou Megalou Archierea*, Deltion ChAE 4/17 (1993–1994) 67–76].

Пејић С., *Манастир Пустиња*, Београд 2002 (Pejić S., *Manastir Pustinja*, Beograd 2002).

Пејовић Т., Чиликов А., *Православни манастири у Црној Гори*, Подгорица 2011 (Pejović T., Čilikov A., *Pravoslavni manastiri u Crnoj Gori*, Podgorica 2011).

Петковић С., *Црква Светог Николе у Пелинову – Грбаљ*, Грбаљ 2009 (= idem, *Црква Светог Николе у Пелинову из почетка XVIII века,*

in: *Грбаљ кроз вјекове*, ed. М. Пантић, В. Вучинић, Грбаљ 2005, 495–516) [Petković S., *Crkva Svetog Nikole u Pelinovu – Grbalj*, Grbalj 2009 (= idem, *Crkva Svetog Nikole u Pelinovu iz početka XVIII veka*, in: *Grbalj kroz vjekove*, ed. M. Pantić, V. Vučinić, Grbalj 2005, 495–516)].

Петковић С., *Лажни сликар Тудор Вуковић*, Зборник Народног музеја 18-2 (2007) 79–89 [Petković S., *Lažni slikar Tudor Vuković*, Zbornik Narodnog Muzeja 18-2 (2007), 79–89].

Петковић С., *Морача*, Манастир Морача 2002² (Petković S., *Morača*, Manastir Morača 2002²)

Петровић Р., *Прилог проучавању сликарских остварења Радула и Димитрија у цркви Св. Тројице у Прасквици*, Гласник Одјељења умјетности Црногорске академија наука и уметности 16 (1997) 215–245 [Petrović P., *Prilog proučavanju slikarskih ostvarenja Radula i Dimitrija u crkvi Sv. Trojice u Praskvici*, Glasnik Odjeljenja umjetnosti Crnogorske akademije nauka i umjetnosti 16 (1997) 215–245].

Поповић Љ., *Фигуре пророка у куполи Богородице Одигитрије у Пећи: идентификација и тумачење текстова*, in: *Архиепископ Данило II и његово доба*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1991, 457 (Popović Lj., *Figure proroka u kupoli Bogorodice Odigitrije u Peći: identifikacija i tumačenje tekstova,* in: *Arhiepiskop Danilo II i njegovo doba*, ed. V. J. Đurić, Beograd 1991, 457).

Поствизантийская живопись. Иконы XV–XVIII веков из собраний Сергиева Посада, Твери и Рязани, ed. Л. Евсеева, Афины 1995 (*Postvizantiĭskaîa zhivopis'. Ikony XV–XVIII vekov iz sobraniĭ Sergieva Posada, Tveri i Rîazani*, ed. L. Evseeva, Afiny 1995).

Проловић Ј., *Сликани програм купола и поткуполних простора у цркви манастира Ресаве*, Зограф 32 (2008) 131–150 [Prolović J., *Slikani program kupola i potkupolnih prostora u crkvi manastira Resave*, Zograf 32 (2008) 131–150].

Радојичић Ђ. Сп., *Извештај о раду на проучавању старих српских рукописних и штампаних књига, као и других старина*, Историјски часопис 2 (1949–1950) 346 [Radojičić Đ. Sp., *Izveštaj o radu na proučavanju starih srpskih rukopisnih i štampanih knjiga, kao i drugih starina*, Istorijski časopis 2 (1949–1950) 346].

Радовановић Ј., *Неколико ретко приказиваних чуда светог Николе*, in: idem, *Свети Никола. Житије и чуда у српској уметности*, Београд 2008², 59–68, 72–74 (Radovanović J., *Nekoliko retko prikazivanih čuda svetog Nikole*, in: idem, *Sveti Nikola. Žitije i čuda u srpskoj umetnosti*, Beograd 2008², 59–68, 72–74).

Раичевић С., *Сликарство Црне Горе у новом вијеку*, Подгорица 1996 (Radičević S., *Slikarstvo Crne Gore u novom vijeku*, Podgorica 1996).

Ракић С., *Иконе Босне и Херцеговине (16–19. вијек)*, Београд 1998 [Rakić S., *Ikone Bosne i Hercegovine (16–19. vijek),* Beograd 1998].

Ракић З., *Бококоторски сликар Димитрије и манастир Морача*, in: *Манастир Морача*, ed. Б. Тодић, Д. Поповић, Београд 2006, 213–238 (Rakić Z., *Bokokotorski slikar Dimitrije i manastir Morača*, in: *Manastir Morača*, ed. B. Todić, D. Popović, Beograd 2006, 213–238).

Ракић З., *Црква Светог Јована Претече у Црколезу*, Београд 2007 (Rakić Z., *Crkva Svetog Jovana Preteče u Crkolezu*, Beograd 2007).

Ракић З., *Деизисни чин на иконостасу црноречког манастира*, in: *Манастир Црна Ријека и Свети Петар Коришки*, Приштина–Београд 1998, 133–142 (Rakić Z., *Deizisni čin na ikonostasu crnorečkog manastira*, in: *Manastir Crna Rijeka i Sveti Petar Koriški*, Priština–Beograd 1998, 133–142).

Ракић З., *Икона Светог Арсенија српског у Галерији Матице српске у Новом Саду*, Саопштења 35–36 (2003–2004) 113–124 [Rakić Z., *Ikona Svetog Arsenija srpskog u Galeriji Matice srpske u Novom Sadu*, Saopštenja 35–36 (2003–2004) 113–124].

Ракић З., *Радул – српски сликар XVII века*, Нови Сад 1998 (Rakić Z., *Radul – srpski slikar XVII veka*, Novi Sad 1998).

Ракић З., *Српска минијатура XVI и XVII века*, Београд 2012 (Rakić Z., *Srpska minijatura XVI i XVII veka*, Beograd 2012).

Салтыков А. А., *Иконография „Троици“ Андрея Рублева,* in: *Древнерусское искусство XIV–XV веков*, ed. О. И Подобедова, Москва 1984, 77–85 (Saltykov A. A., *Ikonografiîa "Troiîsi" Andreîa Rubleva*, in: *Drevnerusskoe iskusstvo XIV–XV vekov*, ed. O. I Podobedova, Moskva 1984, 77–85).

Seferović L., *Umjetničko blago Herceg-Novog*, Herceg-Novi 1987².

Серафимова А., *Кучевишки манастир Свети Архангели*, Скопје 2005 (Serafimova A., *Kučeviški manastir Sveti Arhangeli*, Skopje 2005).

Сковран А., *Благо манастира Пиве*, Цетиње–Београд 1980 (Skovran A., *Blago manastira Pive*, Cetinje–Beograd 1980).

Сковран А., *Црква манастира Светог Николе у Подврху*, in: *Манастир Светог Николе у Подврху 1606–2006*, ed. Г. Марковић, Београд 2006, 151 (Skovran A., *Crkva manastira Svetog Nikole u Podvrhu*, in: *Manastir Svetog Nikole u Podvrhu 1606–2006*, ed. G. Marković, Beograd 2006, 151).

Сковран А., *Иконостас цркве Светог Николе у Подврху и његов творац*, Зограф 4 (1972) 54–62 [Skovran A., *Ikonostas crkve Svetog Nikole u Podvrhu i njegov tvorac*, Zograf 4 (1972), 54–62].

Смолчић-Макуљевић С., *Царски Деисис и Небески двор у сликарству XIV века манастира Трескавац*, in: *Трећа југословенска конференција византолога,* ed. Љ. Максимовић, Н. Радошевић, Е. Радуловић, Београд–Крушевац 2002, 469 (Smolčić-Makuljević S., *Carski Deisis i Nebeski dvor u slikarstvu XIV veka manastira Treskavac*, in: *Treća jugoslovenska konferencija vizantologa*, ed. Lj. Maksimović, N. Radošević, E. Radulović, Beograd–Kruševac 2002, 469).

Станић Р., *Иконостас манастира Црне реке*, ЗЛУМС 19 (1978) 235–260 [Stanić R., *Ikonostas manastira Crne reke*, ZLUMS 19 (1978) 235–260].

Стародубцев Т., *Причешће апостола у Раваници*, Зограф 24 (1995), 53–59 [Starodubcev T., *Pričešće apostola u Ravanici*, Zograf 24 (1995), 53–59].

Стојановић Љ., *Стари српски записи и натписи, II,* Београд 1903 (репринт 1983) [Stojanović Lj., *Stari srpski zapisi i natpisi, II,* Beograd 1903 (reprint 1983)].

Стошић Љ., *Иконостас Максима Тујковића у Никољцу код Бијелог Поља*, in: *Ђурђеви ступови и Будимљанска епархија*, ed. М. Радујко, Беране–Београд 2011, 631–637 (Stošić Lj., *Ikonostas Maksima Tujkovića u Nikoljcu kod Bijelog Polja*, in: *Đurđevi stupovi i Budimljanska eparhija*, ed. B. Todić, M.Radujko, Berane–Beograd 2011, 631–637).

Stošić Lj., *The Representation of Christ as King of Kings with a Triple Crown*, ЗЛУМС 34–35 (2003) 167–180 [ZLUMS 34–35 (2003) 167–180].

Стошић Љ., *Српска уметност 1690–1740*, Београд 2006 (Stošić Lj., *Srpska umetnost 1690–1740*, Beograd 2006).

Стрика Б., *Далматински манастири*, Загреб 1930 (Strika B., *Dalmatinski manastiri*, Zagreb 1930).

Шематизам православне епархије Бококоторске, Дубровачке и Спичанске за годину 1903, Дубровник 1903 (*Šematizam pravoslavne eparhije Bokokotorske, Dubrovačke i Spičanske za godinu 1903*, Dubrovnik 1903).

Шематизам православне епархије Бококоторске, Дубровачке и Спичанске за годину 1886, Задар 1886 (*Šematizam pravoslavne eparhije Bokokotorske, Dubrovačke i Spičanske za godinu 1886*, Zadar 1886).

Шематизам православне епархије Бококоторске, Дубровачке и Спичанске за годину 1890, Задар 1890 (*Šematizam pravoslavne eparhije Bokokotorske, Dubrovačke i Spičanske za godinu 1890,* Zadar 1890).

Шеровић П. Д., *Манастир Прасквица*, Котор 1935 (Šerović P. D., *Manastir Praskvica*, Kotor 1935).

Шеровић П. Д., *О генеалогији породице иконописаца Димитријевића-Рафаиловића*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор 23/3–4 (1957) 260 [Šerović P. D., *O genealogiji porodice ikonopisaca Dimitrijevića-Rafailovića*, Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor 23/3–4 (1957) 260].

Š(erović) P. D., *Potreba crkvenog muzeja u Boki*, Гласник Народног универзитета Боке Которске 2/1–3 (1935) 13 [Glasnik Narodnog univerziteta Boke Kotorske 2/1–3 (1935) 13].

Шеровић П. Д., *Стари записи и натписи*, Гласник Народног универзитета Боке Которске 4/1–3 (1937), 49 [Šerović P. D., *Stari zapisi i natpisi*, Glasnik Narodnog univerziteta Boke Kotorske 4/1–3 (1937), 49].

Шево Љ., *Манастир Ломница*, Београд 1999 (Ševo Lj., *Manastir Lomnica*, Beograd 1999).

Тадић Ј., *Грађа о сликарској школи у Дубровнику XIII–XVI*, 2, Београд 1952 (Tadić J., *Gradja o slikarskoj školi u Dubrovniku XIII–XVI*, 2, Beograd 1952).

Тимотијевић М., *Српско барокно сликарство*, Нови Сад 1996 (Timotijević M., *Srpsko barokno slikarstvo*, Novi Sad 1996).

Тодић Б., *Грачаница. Историја и сликарство*, Београд–Приштина 1988 (Todić B., *Gračanica. Istorija i slikarstvo*, Beograd–Priština 1988).

Тодић Б., *Лични записи сликара*, in: *Приватни живот у српским земљама средњег века*, ed. С. Марјановић-Душанић, Д. Поповић, Београд 2004, 494 (Todić B., *Lični zapisi slikara*, in: *Privatni život u srpskim zemljama srednjeg veka*, ed. S. Marjanović-Dušanić, D. Popović, Beograd 2004, 494).

Тодић Б., *Радови о српској уметности и уметницима XVIII века. По архивским и другим подацима*, Нови Сад 2010 (Todić B., *Radovi o srpskoj umetnosti i umetnicima XVIII veka. Po arhivskim i drugim podacima*, Novi Sad 2010).

Томић Г., *Бококоторска иконописна школа, XVII–XIX век*, Београд 1957 (Tomić G., *Bokokotorska ikonopisna škola, XVII–XIX vek*, Beograd 1957).

Успенски Л., *Теологија иконе*, Манастир Хиландар 2000 (Uspenski L., *Teologija ikone*, Manastir Hilandar 2000).

Вујичић Р., *Иконойисна дјела бококошорских мајсшора у манасширу Пиви*, in: *Чеширисшо година манасшира Пиве*, ed. J. P. Бојовић, Титоград 1991, 109–112 (Vujičić R., *Ikonopisna djela bokokotorskih majstora u manastiru Pivi*, in: *Četiristo godina manastira Pive*, ed. J. R. Bojović, Titograd 1991, 109–112).

Вујичић Р., *Иконойисна дјела бококошорских сликара у региону Скадарског језера*, Гласник Одјељења умјетности Црногорске академија наука и уметности 4 (1981) 141 [Vujičić, R. *Ikonopisna djela bokokotorskih slikara u regionu Skadarskog jezera*, Glasnik Odjeljenja umjetnosti Crnogorske akademije nauka i umjetnosti 4 (1981) 141].

Вујичић Р., *Иконойисна дјела Димишрија даскала у Рисну,* Бока 12 (1980) 213–220 [Vujičić R., *Ikonopisna djela Dimitrija daskala u Risnu*, Boka 12 (1980) 213–229].

Vujičić R., *Nekoliko nepoznatih djela bokokotorskog ikonopisca Maksima Tujkovića*, Boka 11 (1979) 325–328.

Vujičić R., *O duboreznoj djelatnosti bokokotorskih ikonopisaca*, Boka 19 (1987) 146–147.

Вујичић Р., *Преглед сшарог сликарсшва на йодручју Будве и Пашшровића*, Гласник Одјељења умјетности Црногорске академија наука и уметности 14 (1995) 115 [Vujičić R., *Pregled starog slikarstva na području Budve i Paštrovića*, Glasnik Odjeljenja umjetnosti Crnogorske akademije nauka i umjetnosti 14 (1995) 115].

Walter Ch., *Art and ritual of the Byzantine church*, London 1982.

Walter Ch., *The warrior saints in Byzantine art and tradition*, Aldershot 2003.

Живковић М., *Икона Богородице са Хрисшом и свешим Николом из манасшира Свеше Тројице у Пљевљима. Прилог йроучавању сликарског ойуса Максима Тујковића,* ЗЛУМС 41 (у припреми за штампу) [Živković M., *Ikona Bogorodice sa Hristom i svetim Nikolom iz manastira Svete Trojice u Pljevljima. Prilog proučavanju slikarskog opusa Maksima Tujkovića*, ZLUMS 41 (in press)].

Живковић М., *Иконе бококошорског сликара Димишрија у манасширу Дубочици код Пљеваља,* Саопштења 44 (2012) 163–188 [Živković M., *Ikone bokokotorskog slikara Dimitrija u manastiru Dubočici kod Pljevalja*, Saopštenja 44 (2012), 163–188].

Unknown and less known icons from Praskvica monastery: works by painter Radul, Dimitrije daskal and Maksim Tujković

Miloš Živković

In the treasury of the monastery Praskvica, in the region of Paštrovići, Montenegro, there are several very valuable icons, which have not yet been adequately studied. This paper is devoted primarily to the problem of their attribution.

It is well known that the painter Radul painted frescoes in the Church of the Holy Trinity in Praskvica in 1680; however, it seems that he also painted some icons for the iconostasis of this church. This new information comes from an unpublished fragment of a Grand Deesis from the treasury of the monastery, of which only the left-hand portion showing five figures of the apostles, survives. The skillful and refined drawing, as well as vibrant, high-contrast color scheme immediately brings Radul to mind. This impression receives further confirmation if one focuses on the faces of the apostles, which manifest great similarity with the manner of Radul. The image of the apostle Mark is reminiscent of some frescoes from the church of the Holy Trinity, for example, that of Saint Cyril of Alexandria in the apse. On the other hand, the image of the apostle Thomas is related to the fresco of the Virgin Mary in the above-mentioned church from Praskvica.

The Praskvica monastery also holds works of Radul's disciple, Dimitrije from Risan. An icon of Grand Deesis, which was part of the improvised iconostasis in the church of the Holy Trinity for a long time before it was transferred to the treasury, was attributed to this painter. It was reasonably assumed that this Grand Deesis was designed for the iconostasis of the church of Saint Nicholas, constructed in the time of Balša III (1413) and destroyed during the French retaliation for the rebellion of Paštrovići. Dimitrije's Grand Deesis, however, was not made in 1714 as it was previously assumed to be, but some years earlier. The inscription on the part of the now-lost royal doors of the same iconostasis indicates this new dating, which was for a long time kept in the church of Saint Stephen on the nearby island of Saint Stephen. In the inscription, the donor, *hegoumenos* Maksim of Praskvica is mentioned, as well as the year of the creation of the work: 1693. Judging by the morphology of the decorative woodcut, the attribution of these royal doors to Dimitrije seems convincing since they are markedly similar to his royal doors in the Savina Monastery (1703). Thus, 1693 should be considered as the date of manufacture for the Grand Deesis as well. It seems that Dimitrije painted two more icons for the Praskvica monastery that same year, one of which is a Deesis with the images of Saint Nicholas and the prophet Elias, and the other of which is a badly damaged icon of Saint Demetrios accompanied by an unidentified female saint.

One can also detect Dimitrije's handiwork in the icon of the Virgin and Christ, which is now kept in the refectory of the monastery. The icons are labeled with the name of their donor: the priest Marko Rucović, who was a member of a prominent family from the environs of Budva. The exact date of the creation of the icon is unknown, but we know that it was created for the iconostasis of the church of Saint Nicholas in the village of Podostrog, near Budva. The icon of Deesis with Christ the Emperor of the emperors and Great Archpriest was created for the same iconostasis, on whose upper register the first verse of the Psalm 92 (93) is inscribed. This iconographic theme was very popular within the "school of painting" from Boka Kotorska, which was founded by Dimitrije. The works that are the most similar to the icon from Praskvica are those of his disciple, Maksim Tujković and found in the of the Holy Apostles in the

Patriarchate of Peć, "The Old church" in Sarajevo, and the Nikoljac Monastery.

Maksim Tujković worked in Praskvica, as well. A painter-monk from the Cetinje monastery, he created the icon of the Holy Trinity and Crucifixion of Christ, both in the treasury of Praskvica, where they were brought from the improvised iconostasis in the church of the Holy Trinity. On the icon of the Holy Trinity there is an inscription with the name of the donor, Andrija, and the date of manufacture, 1714. One should note some iconographic details from this icon: the cross in the nimbus of the central angel and the fact that he is named as Jesus Christ. These particulars are based on the exegetical tradition according to which The Son of God appeared in front of Abraham. Furthermore, the two angels from the sides are labeled as archangels Michael and Gabriel, which is also in accordance with some medieval interpretations of the relevant Old Testament episode. In regards to these iconographic details, the icon of the Holy Trinity from Praskvica resembles the icon of the same theme on the iconostasis from the Church of Saint Luke in Kotor (1689), a work of Tujković's teacher, painter Dimitrije. In terms of its stylistic features, however, both of the painted images of the angels and the carving on its wooden frame, the icon from Praskvica clearly resembles many other works of the same artist. This same conclusion is reached if one focuses attention on the Crucifixion, that is, its surviving parts: the cross, its pedestal, and the icon of Saint John the Theologian. These fragments are strongly reminiscent of the Tujković's crosses from the iconostases from Kotor (1708) and Nikoljac (1723).

One should also mention a highly damaged icon of Deesis. Although it somewhat recalls the manner of Maksim Tujković, its poor condition prevents a more reliable conclusion concerning its stylistic features. That is why the question of its attribution must remain unresolved. Finally, the same applies to another icon of the "Imperial Deesis" from Praskvica, with a richly carved and gilded frame; however, it is clear that this icon is a work of an as-of-yet unidentified artist from Boka Kotorska.